Museum Rietberg Zürich

Indische Skulpturen der Sammlung Eduard von der Heydt

Beschreibender Katalog von J.E. van Lohuizen-de Leeuw

Atlantis Verlag Zürich

Museum Rietberg Zurich

Indian Sculptures in the von der Heydt Collection

Descriptive Catalogue by J.E. van Lohuizen-de Leeuw

Im ersten Band dieser Reihe der Rietberg-Kataloge hat Professor Osvald Sirén bereits die Geschichte der Sammlung von der Heydt in so ausgezeichneter Weise geschildert, daß ich, anstatt mit ihm zu wetteifern, es vorziehe, den interessierten Leser auf das Vorwort seines Bandes hinzuweisen, der sich mit den chinesischen Skulpturen des Museums befaßt. Einige Punkte, die die indischen Plastiken betreffen, mögen jedoch noch erwähnt werden.

Das Museum besitzt 47 indische Bildwerke, die – bis auf drei Ausnahmen – alle zu der ehemaligen Sammlung von der Heydt gehören. Eine dieser Ausnahmen stammt aus dem Kunstgewerbemuseum Zürich, die zweite wurde erst kürzlich in Indien erworben und die dritte, eine Holzschnitzerei, ist ein Geschenk des Herrn Kurt Schöllhorn, Winterthur.

Nur von zwei Stücken war die genaue Herkunft bekannt. Beim Durcharbeiten einer großen Menge alter Zeitschriften hatte ich jedoch das Glück, verschiedene Artikel zu entdekken, in denen einige der jetzt im Rietberg-Museum befindlichen Skulpturen vor vielen Jahren besprochen wurden. Auf diese Weise gelang es, einige wichtige Informationen über die Herkunft dieser Plastiken wieder zu beschaffen.

Obgleich ein richtiger Katalog eine detaillierte Beschreibung jedes einzelnen Stückes enthalten sollte, habe ich diese nicht für alle Skulpturen gegeben, da sich manche allzu sehr ähneln. Andererseits ließen sich gewisse Wiederholungen nicht vermeiden. Ich habe versucht, möglichst wenig Sanskritworte zu benützen, doch war es manchmal nicht zu umgehen. Die Erläuterungen und der Index werden, wie ich hoffe, diesen Nachteil einigermaßen beheben.

Wenn man diese Sammlung indischer Skulpturen überblickt, ist man von ihrem repräsentativen Charakter stark beeindruckt. Sie muß von Baron von der Heydt mit größter Sorgfalt und künstlerischem Verständnis aufgebaut worden sein,

In the first volume of this series of the Rietberg Museum catalogues Professor Osvald Sirén has already described the history of the von der Heydt collection in such an excellent way that, instead of trying to emulate him, I should like to refer the interested reader to the preface of his volume dealing with the Chinese sculptures in the Museum. A few points should, however, be added with regard to the Indian sculptures.

The Museum possesses forty-seven pieces which, with three exceptions, belong to the former collection von der Heydt. One sculpture was previously in the Museum of Applied Arts in Zurich, another was recently acquired in India and a carving in wood was donated by Mr. Kurt Schöllhorn of Winterthur.

As all the sculptures were bought from dealers the exact provenance of only one or two of them was known. Some pieces were acquired by Baron von der Heydt almost thirty years ago and so, in spite of the fact that I took a great deal of trouble to track down the history of every sculpture, I have unfortunately not always had success. I would, meanwhile, like to thank the various dealers who have tried to help me as far as possible. By going through a very large number of old periodicals I have, however, been lucky enough to discover several articles in which some of the sculptures now in the Rietberg Museum were published many years ago. In certain cases these publications also mention their provenance which had meanwhile been forgotten. Thus some vital information about these sculptures was regained.

Although a proper catalogue should have a detailed description of every piece I have not always given this as several sculptures are very similar. On the other hand it was impossible to avoid a certain amount of repetition. I have tried to use as few Sanskrit words as possible but sometimes this was

denn tatsächlich sind alle bedeutenden Schulen der frühen indischen Kunst – vom 1. nachchristlichen Jahrhundert bis zum Beginn der spätmittelalterlichen Epoche – durch ein oder mehrere ausgezeichnete Beispiele vertreten. Dazu kommt eine Vielzahl von Stücken aus den spätmittelalterlichen Bildhauerschulen (11.–13. Jahrhundert), weil Baron von der Heydt – dank seiner künstlerischen Intuition – die Schönheit der mittelalterlichen indischen Plastik erfaßte, längst ehe sie allgemein anerkannt wurde. Infolgedessen sieht sich das Rietberg-Museum als glücklicher Besitzer dreier hervorragender Stücke aus Bhuvaneśvara und Koṇārak, sowie einiger außergewöhnlich schöner Pāla-Skulpturen und einer westindischen Jina-Stele, die zu den besten gehört, die es überhaupt gibt.

Die nachmittelalterliche Epoche der nordindischen Bildhauerei ist, im ganzen genommen, eine Ära des allmählichen Zerfalls. Sie hat wenig oder gar keine Aufmerksamkeit erweckt und ist infolgedessen in Museen außerhalb Indiens nicht sehr gut vertreten. Die Sammlung von der Heydt enthält jedoch verschiedene interessante Stücke, die zusammen eine ausgezeichnete Illustration dieser wenig bekannten Epoche darstellen. Die in der eindrucksvollen Sammlung südindischer Bronzen enthaltenen Figuren hinwieder, die aus dem 10. bis 14. Jahrhundert stammen, bilden eine Gruppe, auf die das Museum mit Recht stolz sein kann.

Da alle wichtigen Epochen der indischen Skulptur vom 1. bis zum 19. Jahrhundert vertreten sind, schien es mir, daß man durch eine chronologische Anordnung, mit einer Unterteilung in Nord- und Südindien, den Katalog dieser Bildwerke in eine knappe Geschichte der indischen Plastik verwandeln könnte.

Amsterdam, 26. September 1961

J. E. van Lohuizen-de Leeuw

inevitable. The explanatory note and the index will, I hope, amend this deficiency.

When going through this collection of Indian sculptures one is struck by its representative character. It must have been built up by Baron von der Heydt with great care and artistic feeling, for indeed all the important schools of early Indian art from the 1st century A.D. down to the beginning of the later mediaeval period are represented by one or more excellent examples. There are a large number of pieces from the later mediaeval schools of sculpture (11th–13th century) because Baron von der Heydt's artistic intuition led him to discover the beauty of mediaeval Indian sculpture long before this became generally accepted. Consequently the Rietberg Museum is the proud possessor of three outstanding pieces from Bhuvaneśvara and Koṇārak, some exceedingly good Pāla sculptures and one of the finest Western Indian Jina images anywhere in the world.

The post-mediaeval period of North Indian sculpture is, on the whole, an era of gradual decay. It has attracted little or no attention and consequently it is not well represented in museums outside India. The von der Heydt collection, however, contains several interesting pieces which together form an excellent illustration of this little known period. Again, the impressive collection of South Indian bronzes dating from the 10th to the 14th century form a group of which the Museum can be justly proud.

As all the important periods of Indian sculpture from the 1st to the 19th century are represented, it seemed to me that a chronological arrangement, with a division between North and South India, would turn the catalogue of these works of art into a concise history of Indian sculpture.

Amsterdam, 26th September, 1961

J.E. van Lohuizen - de Leeuw

Wenn man die prähistorische Epoche unberücksichtigt läßt, so datiert die erste indische Bildhauerschule vom 3. bis 2. Jahrhundert v. Chr. – das ist die Zeit, in der die mächtigen Maurya-Kaiser den größten Teil des Subkontinents beherrschten. Skulpturen aus dieser Epoche sind selbstverständlich äußerst selten; und obwohl es eine Menge Holzschnitzereien gegeben haben muß, ist uns keine von ihnen erhalten geblieben. Es dauerte ungefähr bis zum 1. Jahrhundert v. Chr., bis Steinskulpturen häufiger zu werden begannen, doch sind in Museen außerhalb Indiens Plastiken dieser Zeit kaum anzutreffen. Meistens handelt es sich bei solchen Stücken um Fragmente einer stūpa-Einzäunung.

Der stūpa war ursprünglich ein massiver, halbrunder Begräbnishügel, der über der Asche bedeutender Persönlichkeiten errichtet wurde. Die Reliquien Buddhas – und später auch die seiner Schüler – wurden in solchen Monumenten beigesetzt; und mit der Zeit begann man die Heiligkeit dieser Reliquien auf den Hügel selbst zu übertragen. Auf diese Weise wurde der stūpa zu einem Symbol des Buddhismus, ähnlich wie das Kreuz im Christentum (C)*.

Die traditionelle Art, diese religiösen Monumente zu verehren, bestand darin, daß man sie umschritt, und bald wurden die Prozessionspfade rund um solche stūpas von Einzäunungen umfriedet, die ursprünglich aus Holz und später dann aus Stein errichtet wurden (B). Das früheste Beispiel einer solchen Umzäunung, das aus dem späten 2. oder frühen 1. Jahrhundert v. Chr. stammt, wurde in Bhārhut gefunden.

Bis zum ersten nachchristlichen Jahrhundert war der stūpa das einzige Anbetungsobjekt, und Darstellungen Buddhas existierten nicht. In erzählenden Reliefs, die bestimmte Ereig-

* Die Buchstaben und Ziffern zwischen den Klammern beziehen sich auf die Illustrationen. Siehe auch S. 227-228.

Leaving on one side the prehistoric period, the first school of Indian sculpture dates from the 3rd and 2nd centuries B.C. when the mighty Maurya emperors ruled over the greater part of the sub-continent. Sculptures from this period are very rare indeed and although great quantities of carvings in wood must have existed, none of them has come down to us. It was only towards the 1st century B.C. that sculpture in stone really came into its own, and even then examples from this period are rarely found in museums outside India. These works of art usually belong to stūpa railings.

The stūpa was originally a solid hemispherical burial mound erected over the ashes of important persons. The relics of the Buddha and, later on, also those of his pupils, were enshrined in these monuments and gradually the sanctity of the relics was transferred to the mound itself. In this way the stūpa became a symbol of Buddhism rather like the cross of Christianity (C)*. The traditional way of worshipping these religious monuments consisted of their circumambulation and soon the processional paths round these stūpas were surrounded by a balustrade originally constructed of wood, but later on erected in stone (B). The earliest example of a railing of this type was found at Bhārhut dating from the late 2nd or the early 1st century B.C.

Up to the 1st century A.D. the stūpa was the sole object of worship and images of the Buddha did not exist. In narrative reliefs depicting certain events from his life he was simply left out or replaced by a symbol. However, in the course of time, Buddhism gradually changed from the ethical system preached by the Buddha in the 6th century B.C. into a religion and the pious devotees craved for a more tangible object of

* The characters and cyphers between brackets refer to the illustrations. See also pp. 227-228.

nisse aus seinem Leben schilderten, wurde er einfach weggelassen oder durch ein Symbol ersetzt. Als im Lauf der Zeit jedoch der Buddhismus sich nach und nach aus dem ethischen System, das Buddha im 6. Jahrhundert v.Chr. predigte, in eine Religion verwandelte, begannen die frommen Gläubigen nach einem faßbareren Anbetungsobjekt als dem symbolischen stūpa zu verlangen. Als Folge dieser religiösen Entwicklung wurde im 1. Jahrhundert n.Chr. in Mathurā und Gandhāra, den beiden großen Zentren der buddhistischen Kunst jener Zeit, das Bild des Meisters geschaffen.

Im 1. Jahrhundert v.Chr. fielen skythische Stämme im nordwestlichen Indien ein, und im ersten nachchristlichen Jahrhundert eroberten sie ganz Nordindien. Ihre wichtigsten Zentren befanden sich in Peshāwar – in einer Gegend, nahe der afghanischen Grenze, die man früher Gandhāra nannte – und in Mathurā, das in der fruchtbaren Ebene Nordindiens liegt.

Mathurā war eine reiche Kaufmannsstadt, und seine Künstler hatten den Stil der frühen indischen Bildhauerschule übernommen, den die Umzäunungen von Bhārhut und Bodh Gayā, sowie die Tore von Sāñcī repräsentieren (B). Unter der Schutzherrschaft der mächtigen skythischen Dynastie der Kuṣāṇas wurde die Stadt bald zum führenden Kunstzentrum ganz Nordindiens, wobei sie einen bestimmten eigenen Stil entwickelte. Hier in Mathurā wurde während der frühen Kuṣāṇa-Periode das Buddha-Bild geboren – ein Ereignis, das das Ende der an-ikonischen Phase der buddhistischen Kunst kennzeichnet.

Im Laufe der späteren Entwicklung des Buddhismus verlor der historische Buddha an Bedeutung zugunsten der verschiedenen Bodhisattva-Gestalten. Für diese erhabenen Wesen (5, 6 und 11) gilt, daß sie ein Stadium der geistigen Entwicklung erreicht haben, das dem Buddhatum nahekommt; doch verzichten sie darauf, die letzten Folgerungen aus dieser Voll-

worship than the symbolic stūpa. In response to this religious development an image of the Master was created in the 1st century A.D. at Mathurā and in Gandhāra, two great centres of Buddhist art.

In the 1st century B.C. Scythian tribes had invaded North-West India and in the 1st century A.D. they conquered the whole of Northern India. They established their headquarters at Peshāwar, in the region near the Afghan frontier formerly called Gandhāra, and at Mathurā in the fertile plains of Northern India.

Mathurā was a rich merchant city and its artists had inherited the style of the early Indian school of sculpture as represented by the railings at Bhārhut and Bodh Gayā and the gateways at Sāñcī (B). Under the patronage of the mighty Scythian dynasty of the Kuṣāṇas the city soon became the leading centre of art for the whole of Northern India, developing a distinct style of its own. Here in Mathurā the Buddha image came into being in the early Kuṣāṇa period, an event which marked the end of the aniconic phase of Buddhist art.

In the course of the subsequent development of Buddhism the importance of the historical Buddha decreased in favour of the various Bodhisattva figures. These exalted beings (5, 6 and 11) are supposed to have reached a stage of spiritual development which verges on Buddha-hood, but they refrain from taking advantage of this achievement in order to help stumbling humanity on its long way to spiritual enlightenment. In addition to these Bodhisattvas the number of Buddhas also increased in the course of time and by the beginning of the mediaeval period Buddhism had developed a complete pantheon of spiritual beings.

Mathurā was, however, more than an important centre of Buddhist art because Jainas and Hindus also commissioned its artists (A and 1). Jainism is a religion which resembles

endung zu ziehen, um der strauchelnden Menschheit auf ihrem langen Weg zur geistigen Erleuchtung zu helfen. Neben diesen Bodhisattvas vermehrte sich im Lauf der Zeit die Zahl der Buddhas ebenfalls, und zu Beginn der mittelalterlichen Epoche hatte der Buddhismus ein reiches Pantheon geistiger Wesen entwickelt.

Mathurā war jedoch mehr als nur ein bedeutendes Zentrum der buddhistischen Kunst, da die dortigen Bildhauer auch von Jainas und Hindus Aufträge erhielten (A und 1). Der Jainismus ist eine Religion, die dem Buddhismus in vielen Beziehungen gleicht. Er wurde im 6. Jahrhundert v. Chr. von Mahāvīra, einem Zeitgenossen Buddhas, verkündigt, und genau wie der Buddhismus war auch er ursprünglich eine ethische Lebensweise. Im Lauf der Jahrhunderte entwickelte er sich zu einer Religion, und zur gleichen Zeit, als die ersten Buddha-Bilder entstanden, begannen die Jainas ihre 24 geistigen Lehrer oder Tīrthaṅkaras darzustellen, von denen Mahāvīra in der chronologischen Reihenfolge der letzte ist.

Der Hinduismus, der sich aus der alten Religion der Veden entwickelte, muß seine ikonische Phase ebenfalls im 1. Jahrhundert n. Chr. in Mathurā begonnen haben, denn die ersten Bilder von Śiva und Viṣṇu, den beiden großen Göttern des Hinduismus, stammen aus dieser Epoche. Während jedoch die Jainas und Buddhisten ihre Heilsbringer in menschlicher Gestalt darstellen, mit nur zwei Armen (4 und 24), besitzen die Hindu-Gottheiten gewöhnlich mehrere Armpaare (8), wobei sie in ihren Händen die verschiedenen Attribute halten, die ihre Natur oder ihre Eigenschaften symbolisieren. Die Ikonographie der indischen Kunst, speziell die der Hindu-skulptur, ist ziemlich kompliziert und variiert je nach Gebieten und Epochen. So hält in Nordindien Śiva normalerweise einen Dreizack und eine Schlange in seinen oberen Händen und einen Rosenkranz und ein Wassergefäß in den unteren

Buddhism in many respects. It was founded in the 6th century B.C. by Mahāvīra, a contemporary of the Buddha and, like Buddhism, it was originally an ethical way of life. Gradually it developed into a religion and simultaneously with the first Buddha images, the Jainas started to portray their twenty-four spiritual teachers or Tīrthaṅkaras, of which Mahāvīra is the last in chronological order.

Hinduism, which had developed out of the ancient Vedic religion, must also have started its iconic phase in Mathurā in the 1st century A.D. for the first images of Śiva and Viṣṇu, the two great gods of Hinduism, date from this period. Whereas the Jainas and Buddhists depict their saviours in human form with only one pair of arms (4 and 24), the Hindu gods usually have more (8) and in their hands they carry various attributes which symbolize their nature or faculties. The iconography of Indian art, especially that of Hindu sculpture, is rather complicated and differs according to the region and the period. Thus in North India Śiva normally holds a trident and a snake in his upper hands, and a rosary and a waterpot in his lower (29), whereas in South India he is usually depicted with an axe and a deer in his upper hands, while his lower hands are held in different attitudes or mudrās conveying a certain message to the observer (44). In this way Indian images speak a symbolic language through their attributes and mudrās and it is this aspect of Indian sculpture which puzzles the Western observer as he is not accustomed to "reading" these iconographical details. For this reason a short explanatory note appears at the end of this introduction.

Meanwhile we must not forget that Buddhism, Jainism and Hinduism were official religions belonging to the higher layers of Indian civilization. In the villages the old pre-Āryan village deities were still being worshipped and in fact are worshipped down to the present day. These village gods are

(29), während er in Südindien gewöhnlich mit einer Axt und einem Bock in den oberen Händen dargestellt wird, wobei die unteren Hände in verschiedenen Stellungen oder mudrās gehalten werden, die dem Beschauer bestimmte Botschaften übermitteln (44). So reden indische Figuren durch ihre Attribute und mudrās eine symbolische Sprache, und es ist dieser Aspekt der indischen Skulptur, der den westlichen Beobachter verwirrt, da er nicht gewohnt ist, diese ikonographischen Details zu «lesen». Aus diesem Grund lasse ich meiner Einführung noch einige kurze Erklärungen folgen.

Im übrigen dürfen wir nicht vergessen, daß Buddhismus, Jainismus und Hinduismus offizielle Religionen waren, deren Anhänger zur kulturellen Oberschicht gehörten. In den Dörfern wurden – und werden tatsächlich heute noch – die alten, vorarischen Dorfgottheiten verehrt. Diese Dorfgottheiten sind im allgemeinen Personifizierungen der Naturkräfte in ihren wohltätigen wie auch in ihren zerstörerischen Aspekten. Den ersteren muß man sich angenehm machen, um Nachkommenschaft, eine gute Ernte und Reichtum im allgemeinen zu erlangen; die zweiten müssen befriedigt werden, um sich vor Katastrophen, wie Epidemien, Überschwemmungen und Waldbränden, zu schützen. Die vegetativen Kräfte der Natur wurden gewöhnlich als Fruchtbarkeitsgöttinnen oder yakṣiṇīs dargestellt, und sie spielten in der altindischen Gesellschaft eine so große Rolle, daß alle drei offiziellen Religionen sich gezwungen sahen, sie in ihren Kult aufzunehmen. Daher finden sich diese yakṣiṇīs bereits in so frühen buddhistischen Kunstwerken wie den Umzäunungen von Bhārhut oder Bodh Gayā oder den Toren von Sāñcī. Zweifellos sind sie die Ahnfrauen der unzähligen surasundarīs, die die Mauern der nordindischen mittelalterlichen Tempel bevölkern, wo sie als Begleiterinnen der verschiedenen dort dargestellten Götter auftreten (13, 17, 19–22, 25, 26, 31, 32 und 35). Die

usually representations of the forces of Nature in both their benign and their destructive aspects. The first must be placated in order to receive offspring, a good harvest or riches in general, the second need to be satisfied for protection against misfortunes such as epidemics, floods or forest fires. The vegetative forces of nature are usually represented as fertility goddesses or yakṣiṇīs, and their importance in ancient Indian society was so great that all three official religions felt compelled to incorporate them into their religious systems. So we find these yakṣiṇīs already depicted in such early Buddhist art as the railings of Bhārhut and Bodh Gayā or the gateways of Sāñcī. The innumerable surasundarīs who throng the walls of the North Indian mediaeval shrines where they act as attendants to the various gods depicted on these temples, are undoubtedly their descendants (13, 17, 19–22, 25, 26, 31, 32 and 35). The most popular representation of these fertility goddesses shows us a beautiful damsel standing under a flowering tree holding one of its branches. Such a yakṣiṇī is called a śālabhañjikā, or lady who bends down a śāla tree, and this enchanting motif with its fertility background mixed with eroticism has remained popular throughout the history of Indian art from the 1st century B.C. down to the present day.

But to return to our historical survey – while the North was ruled by the mighty Kuṣāṇas, the Deccan was under the sway of the powerful Āndhra dynasty of the Sātavāhanas. The artists in their realm had inherited the traditions of early Indian art and when influences from Mathurā joined these ancient currents, Āndhra art found its finest expression in the enormous stone railing round the great stūpa of Amarāvatī dating from the 2nd and early 3rd century A.D. (C and 3).

A third branch of Indian art more or less contemporary with the Kuṣāṇa school at Mathurā and the Āndhra style in the

beliebteste Wiedergabe dieser Fruchtbarkeitsgöttinnen zeigt uns ein schönes Jungfräulein, unter einem blühenden Baume stehend und nach einem seiner Zweige greifend. Eine solche yakṣiṇī wird śālabhañjikā genannt, d.h. die Dame, die einen śāla-Baum herunterzieht. Und dieses bezaubernde Motiv mit seinem Fruchtbarkeitshintergrund, gemischt mit Erotik, ist in der indischen Kunst vom ersten vorchristlichen Jahrhundert an sehr beliebt gewesen und bis auf den heutigen Tag auch geblieben.

Doch um zu unserer historischen Übersicht zurückzukehren: Während der Norden von den mächtigen Kuṣāṇas beherrscht wurde, stand der Dekhan unter der Regierung der kraftvollen Āndhra-Dynastie der Sātavāhanas. Die Künstler in ihrem Bereich hatten die Traditionen der frühen indischen Kunst übernommen, und als sich die Einflüsse von Mathurā mit diesen alten Strömungen zu mischen begannen, fand die Āndhra-Kunst ihren schönsten Ausdruck in der riesigen Steinbalustrade rund um den großen stūpa von Amarāvatī, der aus dem 2. und frühen 3. Jahrhundert nach Chr. stammt (C, 3).

Der dritte Zweig der indischen Kunst – mehr oder weniger gleichzeitig mit der Kuṣāṇa-Schule in Mathurā und dem Āndhra-Stil im Dekhan – ist die Kunst von Gandhāra. Sie hielt sich vom 1. bis zur Mitte des 5. nachchristlichen Jahrhunderts, und hat in Stil und Technik starke Strömungen aus dem hellenistischen und römischen Westen aufgenommen (4–6). Ebenso wie in Mathurā – und wahrscheinlich angeregt durch das Beispiel dieser Stadt – konzipierten die buddhistischen Bildhauer in Gandhāra gleichfalls ein Bild des Meisters. In der Form war es jedoch völlig unabhängig von dem in Mathurā geschaffenen und zeigte – im Gegenteil – starken westlichen Einfluß, im Stil sowohl als in der Erscheinung (4).

Nach dem Rückzug der Kuṣāṇa-Macht aus der Ganges-Ebene folgte eine Periode, aus der nur wenig bekannt ist; diese

Deccan is the art of Gandhāra. This flourished from the 1st till the middle of the 5th century A.D. and it had assimilated strong influences in technique and style from the Hellenistic and Roman West (4–6). As in Mathurā, and possibly inspired by the example of that city, the Buddhist sculptors in Gandhāra also devised an image of the Master. Its form, however, was completely independent of Mathurā and showed on the contrary strong Western influences both in style and appearance (4).

After the withdrawal of the Kuṣāṇa power from the Ganges valley, a period about which little is known was followed by a new era of cultural activity during the reign of the imperial Guptas (early 4th to late 6th century). The various foreign influences which had penetrated into India during the previous centuries had by now been completely absorbed and a new style of art developed in which gracefulness and harmony were the guiding principles (7). This elegant style continued after the downfall of the Gupta dynasty and its influence is still apparent on Post-Gupta sculpture (late 6th to late 8th century) as we know it from Kanauj, Sārnāth and Nālandā (8–10), and even on the early mediaeval schools of art (late 8th to late 10th century).

In the second half of the 8th century the Buddhist dynasty of the Pālas brought Bihār and Bengal under its sway and, indeed, the Buddhist art of the Pāla empire continued the artistic traditions of the Gupta period more than any other school of mediaeval sculpture (11–14).

Whereas Buddhism and Jainism were the most important religions in the early period of Indian culture, Hinduism gradually came to the fore during the reign of the Guptas, until in the early mediaeval period it became the predominant religious system in most parts of India, with the exceptions of Bihār and Bengal.

wiederum wurde – unter der Regierung der Gupta-Kaiser – von einer neuen Ära kultureller Aktivität abgelöst (frühes 4. bis spätes 6. Jahrhundert). Die verschiedenen fremden Einflüsse, die sich während der vorangegangenen Jahrhunderte in Indien geltend gemacht hatten, waren nun vollständig absorbiert, und ein neuer Kunststil hatte sich entwickelt, in dem Anmut und Harmonie die leitenden Prinzipien waren (7). Dieser elegante Stil lebte auch nach dem Sturz der Gupta-Dynastie weiter, und sein Einfluß ist in den Post-Gupta-Skulpturen (spätes 6. bis spätes 8. Jahrhundert) noch immer spürbar, wie z.B. in Kanauj, Sārnāth und Nālandā (8–10), ja selbst noch in den frühmittelalterlichen Schulen des späten 8. bis späten 10. Jahrhunderts.

In der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts eroberte die buddhistische Pāla-Dynastie Bihār und Bengalen, und von nun an setzte das Pāla-Reich die künstlerische Tradition der Gupta-Periode besser fort, als jede andere mittelalterliche Bildhauerschule (11–14).

Während in der frühen Periode der indischen Kultur Buddhismus und Jainismus die wichtigsten Religionen waren, trat unter der Regierung der Guptas der Hinduismus allmählich in den Vordergrund und erlebte in der frühmittelalterlichen Epoche einen großen Aufschwung, die ihn zur vorherrschenden Religion in den meisten Teilen Indiens, mit Ausnahme von Bihār und Bengalen, machte.

Die mittelalterliche Periode der indischen Kunst wird durch eine enorme Bautätigkeit charakterisiert. Bei einem Volk mit einer so ausgesprochenen Begabung, sich plastisch auszudrücken, war es nur natürlich, daß die Skulptur, im Rahmen der architektonischen Bedürfnisse, eine bedeutende Rolle spielte, und in der Tat sind die mittelalterlichen Tempel üppig mit den Figuren himmlischer Wesen sowie mit dekorativen Mustern geschmückt (I und J). Da diese Tempel als ein

The mediaeval period of Indian art is characterized by a tremendous architectural activity. Among a people with such an obvious gift for plastic expression it was only natural that sculpture should play an important role within the limits of architectural requirements and, indeed, the mediaeval shrines are richly adorned with figures of celestial beings and decorative designs (I and J). The fact that the temple was considered to be a replica of the cosmic world mountain necessitated representation of all the divine, semi-divine and mortal beings who were supposed to populate the universe. Thus gods (28 and 29) and goddesses (9), nymphs (13, 17, 19–22, 25, 26, 31, 32, 35) and celestial musicians, semi-divine doorkeepers (37) and ascetics (31), human beings (16) and animals (15) populate the walls of the religious monuments of mediaeval India. When we remember that most of these sculptures were painted, we can visualize the riot of forms and colours which these mediaeval temples must have presented.

A separate class of sculptures is provided by those figures which were not intended for decoration but were cult images in the innermost part of the shrines (8, 14, 27, 33, 34, 38–45). The Hindu does not worship his god in a congregation. He goes to the temple to see the image of the divinity and while standing face to face with the material representation of the Divine, he tries to call up a mental picture of God in his mind. Thus the cult image acts as a yantra or visual aid in the course of the worshipper's meditation on the divinity. It is for this very reason that the image should accurately represent the various faculties of the god through attributes and mudrās guiding the devotee's meditations. This explains the existence of texts giving exact descriptions of the iconography of every god which were carefully followed by the sculptors and painters.

Ebenbild des kosmischen Weltberges gedacht waren, erforderten sie die Darstellung sämtlicher göttlicher, halbgöttlicher und sterblicher Wesen, die man sich als Bewohner des Universums vorstellte. Daher wurden die Wände der religiösen Monumente des mittelalterlichen Indien von Göttern (28 und 29) und Göttinnen (9), Nymphen (13, 17, 19–22, 25, 26, 31, 32, 35) und himmlischen Musikanten, halbgöttlichen Torhütern (37) und Asketen (31), Menschen (16) und Tieren (15) bevölkert. Wenn wir bedenken, daß die meisten dieser Skulpturen ursprünglich bemalt gewesen sind, können wir uns ein Bild von dem Formen- und Farbenrausch machen, der auf diesen mittelalterlichen Tempelmauern geherrscht haben muß. Eine Klasse für sich bilden die Skulpturen, die nicht zu Dekorationszwecken, sondern als Kultbilder im Allerheiligsten der Tempel dienten (8, 14, 27, 33, 34, 38–45). Der Hindu huldigt seinem Gott nicht in einer religiösen Gemeinschaft. Er geht zum Tempel, um das Bild der Gottheit anzuschauen, und mit der stofflichen Darstellung des Göttlichen vor Augen versucht er, sich ein geistiges Bild des Gottes zu machen. Das Kultbild übernimmt für den Gläubigen auf diese Weise die Rolle eines yantra, einer visuellen Hilfe, während er über die Gottheit meditiert. Dies ist auch der Grund, weshalb das Bild durch die Attribute und mudrās die verschiedenen Kräfte des Gottes aufs genaueste repräsentieren soll, um so dem Andächtigen bei seiner Meditation den Weg zu weisen. Daher erklärt sich die Existenz der Texte, die eine genaue Beschreibung der Ikonographie jedes einzelnen Gottes geben, an die sich die Bildhauer und Maler gewissenhaft hielten.

Im Gegensatz zur westlichen Konzeption (l'art pour l'art) wurde die alte indische Kunst niemals zur bloßen Augenweide geschaffen; sie hatte stets irgendeine Funktion, sei es nun im materiellen oder im geistigen Sinn des Wortes. Trotzdem und ungeachtet dieser strengen ikonographischen Regeln waren

In contrast to Western conceptions, ancient Indian art was never created for pure enjoyment *(l'art pour l'art)*. In one way or another it was always functional, be it in the material or in the spiritual sense of the word. But in spite of this and notwithstanding these strict iconographical rules, the great artists of ancient India were able to produce masterpieces which rank among the best sculptures in the world.

At the same time it should be remembered that the Indian sculptor or painter never looked upon himself as an artist or as a separate individual set apart from the community of his village or town. On the contrary, he was considered to be an artisan plying a trade within the community just like every other craftsman. Often the work was shared by various members of the same family, a system which produced a very high degree of technical knowledge and continuity of traditional skill. In this connection it is perhaps interesting to note that the Indian artist never worked from nature. After having studied his subject carefully he sat down and made himself a mental picture of it which he then proceeded to copy in stone.

In the course of the mediaeval period the various Indian religions underwent a common development called Tantrism which may have had its roots in the pre-Āryan substratum of Hinduism. It expressed itself in the increasing importance of magic rites accompanied by incantations, ritual dances, magic diagrams and all sorts of practices verging on sorcery. In addition, Tantrism shows an obvious tendency to represent the gods in terrifying and aggressive forms.

Another religious aspect during the mediaeval period is the increasing popularity of goddesses or the female aspects (śakti, i.e. energy) of the different gods, a development termed Śaktism (38 and 39). Often Tantrism and Śaktism went together which sometimes led to erotic practices among certain

die großen Künstler des alten Indien imstande, Meisterwerke zu gestalten, die zu den besten Skulpturen der Welt gehören. Gleichzeitig sollte man nicht vergessen, daß der indische Bildhauer oder Maler sich selber niemals als Künstler oder als Einzelwesen betrachtete, herausgelöst aus der Gemeinschaft seines Dorfes oder seiner Stadt. Im Gegenteil, er galt als Handwerker, der innerhalb der Gemeinde ein Gewerbe betrieb wie jeder andere auch. Oftmals wurde ein Kunstwerk von verschiedenen Mitgliedern der gleichen Familie gemeinsam geschaffen, ein System, aus dem ein hoher Grad technischer Kenntnisse und eine ununterbrochene Weiterentwicklung traditioneller Geschicklichkeit resultierte. In diesem Zusammenhang mag es vielleicht interessieren, daß der indische Künstler niemals nach der Natur arbeitete. Nach eingehendem Studium seiner Aufgabe versuchte er, sich ein geistiges Bild zu machen, um es dann in Stein zu verwirklichen.

Im Verlauf der mittelalterlichen Epoche machten die verschiedenen indischen Religionen eine allen gemeinsame Entwicklung durch, die man Tantrismus nennt, und deren Wurzeln vielleicht bis in die vorarische Unterschicht des Hinduismus reichten. Dieser Tantrismus kam durch die zunehmende Bedeutung magischer Riten zum Ausdruck, die von Beschwörungen, rituellen Tänzen und magischen Diagrammen begleitet waren und allerlei Praktiken, die sich kaum noch von Zauberei unterschieden. Außerdem zeigt der Tantrismus eine unverkennbare Tendenz, die Götter in furchterweckenden und aggressiven Formen darzustellen.

Eine weitere religiöse Veränderung im Laufe des Mittelalters ist die wachsende Beliebtheit von Göttinnen oder den weiblichen Aspekten (śakti, d.h. Kraft) der verschiedenen Götter – eine Entwicklung, die man Śaktismus nennt (38 und 39). Oft gingen Tantrismus und Śaktismus Hand in Hand, was gelegentlich bei einigen Sekten zu erotischen Kulthandlungen

sects. This, as well as the fact that mediaeval and post-mediaeval mysticism regularly used the language of love to express metaphysical ideas, explains the occurrence of love-scenes on the walls of shrines and temple cars (I, Q, 46 and 47).

Mediaeval art in Oṛissā (15–17) culminated in the great Sun Temple at Koṇārak built in the middle of the 13th century and adorned with numerous sculptures including many erotic figures (H–I). This shrine, which is one of the finest examples of its period, marks the end of mediaeval architecture in Oṛissā and, indeed, in the whole of Northern India.

However, not only Oṛissā, Bihār and Bengal displayed great artistic activity during the mediaeval period. Central and Western India also produced fine works of art and numerous temples arose all over these parts of India. As in Oṛissā these are covered with countless sculptures (19–22) which, towards the end of the mediaeval period, betray the fact that the artists have reached the limits of technical ability (25 and 26). By the 13th century these over-refined schools of sculpture are developing a rigid style (27) which loses all gracefulness and harmony during the subsequent post-mediaeval period. Henceforth traditional skill and iconographical considerations are the only formative factors (28–30).

Towards the end of the post-mediaeval period this rigid style assumes a nervous, almost frantic character (32–34) which tolls the death-knell of Indian art, and even the temporary flickerings of a more natural and lively style (35 and 36) cannot prevent its eventual, long drawn-out demise.

In South India the early mediaeval art of the Pallavas (mid-6th to mid-9th century) in which the artistic traditions of the Gupta period can still be traced, was followed by the truly imperial style of the mighty Coḷa dynasty (ca. 850 to early 13th century). This is characterized by great force and impressive

führte. Dies sowohl, als die Tatsache, daß die mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Mystiker sich, um metaphysische Ideen auszudrücken, oft der Sprache der Liebe bedienten, erklärt das Auftreten erotischer Szenen auf den Wänden der Heiligtümer und Tempelwagen (I, Q, 46 und 47).
Die mittelalterliche Kunst von Oṛissā (15–17) kulminierte in dem in der Mitte des 13. Jahrhunderts erbauten Sonnentempel von Koṇārak, der mit zahlreichen, teilweise erotischen, Skulpturen geschmückt ist (H, I). Dieser Tempel – eines der schönsten Beispiele der indischen Baukunst des Mittelalters – bezeichnet zugleich aber auch das Ende der mittelalterlichen Architektur, nicht nur der von Oṛissā, sondern der ganz Nordindiens überhaupt.
Jedoch nicht nur Oṛissā, Bihār und Bengalen entfalteten während des Mittelalters eine ungeheure künstlerische Aktivität; Zentral- und Westindien brachten ebenfalls große Kunstwerke hervor, und auch in diesen Teilen des Subkontinents entstanden allerorts zahlreiche Tempel. Wie in Oṛissā, sind auch sie üppig mit unendlich vielen Skulpturen geschmückt (19-22), die gegen Ende der mittelalterlichen Epoche erkennen lassen, daß die Künstler die Grenzen ihrer technischen Möglichkeiten erreicht haben (25 und 26). Um die Zeit des 13. Jahrhunderts entwickelten diese überfeinerten Bildhauerschulen einen starren Stil (27), der während der darauf folgenden nachmittelalterlichen Epoche alle Grazie und Harmonie verlor. Von diesem Zeitpunkt an schwindet die Gestaltungskraft, und was bleibt, sind nur noch überlieferte handwerkliche Geschicklichkeit und ikonographische Überlegungen (28–30).
Gegen Ende der nachmittelalterlichen Epoche nimmt dieser steife Stil einen nervösen, fast könnte man sagen rasenden Charakter an (32–34), mit dem der lange Todeskampf der indischen Kunst einsetzt, denn selbst das gelegentliche Aufflackern eines mehr naturalistischen und lebendigeren Stils

grandeur (37 and 38). A hectic building programme resulted in a large output of architectural and ritual sculpture. In addition to this the ancient art of casting metal images by means of the *cire perdue* process was raised to previously unsurpassed heights and a large number of marvellous bronzes were produced during the Coḷa period (39–41). This great tradition of metal casting was continued during the reign of the Pāṇḍyas, who supplanted the Coḷas in the early 13th century (42–44), and the subsequent empire of Vijayanagara, founded in 1336.
Apart from stone and metal the Indian sculptor must have used wood a great deal, in fact it was probably the oldest type of material ever employed. Unfortunately very few of these ancient carvings have survived and most sculptures in wood only date from the later post-mediaeval period (32, 46, 47).
Thus the history of Indian sculpture down to the present day is illustrated in a most instructive way by the fine collection in the Rietberg Museum.

The German version is a slightly abridged translation of the English text. For the description of the small illustrations see pp. 227-228.

(35 und 36) kann dieses Jahrhunderte währende Absterben nicht mehr verhindern.
In Südindien wurde die frühe mittelalterliche Kunst der Pallavas (Mitte 6. bis Mitte 9. Jahrhundert), in der die künstlerische Tradition der Gupta-Periode noch immer zu spüren ist, von dem wahrhaft kaiserlichen, durch enorme Kraft und eindrucksvolle Größe charakterisierten Stil der mächtigen Coḷa-Dynastie abgelöst (ca. 850 bis zum frühen 13. Jahrhundert) (37–38). Im Zusammenhang mit einem hektischen Bauprogramm entstand eine Unmenge architektonischer und religiöser Skulpturen. Zudem erlangte die alte Kunst des Metallgießens im «cire-perdue»-Verfahren eine bis dahin unerreichte Höhe, und im Verlauf der Coḷa-Periode ist eine beträchtliche Anzahl prachtvoller Bronzen entstanden (39–41). Diese große Tradition des Metallgusses wurde während der Regierung der Pāṇḍyas, die die Coḷas im frühen 13. Jahrhundert verdrängten, weitergeführt (42–44), wie auch in dem darauf folgenden Vijayanagara-Reich, dessen Gründung im Jahre 1336 erfolgte.
Abgesehen von Stein und Metall müssen die indischen Bildhauer auch in reichem Maße Holz verarbeitet haben, und wahrscheinlich ist es sogar das älteste Material, das je benützt wurde. Unglücklicherweise sind nur sehr wenige dieser alten Schnitzereien erhalten geblieben, und die meisten Holzskulpturen stammen erst aus der späteren nachmittelalterlichen Epoche (32, 46, 47).
So wird die Geschichte der indischen Skulptur bis herab auf den heutigen Tag durch die schöne Sammlung im Rietberg-Museum in einer äußerst instruktiven Weise illustriert.

Die deutsche Übersetzung wurde leicht gekürzt.
Verzeichnis der Kleinbildlegenden S. 227-228.

Bei der Beschreibung der menschlichen Figuren wurden die Worte «rechts» und «links» im Sinne der «eigenen Rechten» und «eigenen Linken» (der Figur) gebraucht, also entgegengesetzt von der Rechten und Linken des Beschauers.

Die Ikonographie der wichtigsten hinduistischen Götter variiert beträchtlich, je nach Gegend und Epoche und dem spezifischen Aspekt, den das Bild gerade repräsentiert; ich möchte lediglich die gebräuchlichsten Formen hier angeben.

Śiva, zweifellos ein vorarischer Gott, hat einen Stier, Nandin genannt, als Reittier. In Nordindien hält er gewöhnlich einen Dreizack und eine Schlange in der oberen rechten und linken Hand. Seine untere Rechte wird in abhayamudrā oder varamudrā gehalten, manchmal hält er in ihr auch einen Rosenkranz, während seine untere Linke ein Wassergefäß trägt, zwei Attribute, die ihn als Großen Asketen kennzeichnen. In Südindien hält dieser Gott eine Axt und einen schwarzen Bock in der oberen rechten und linken Hand, während seine unteren Hände gewöhnlich in abhayamudrā und varamudrā oder āhūyavaramudrā gehalten werden. In Nordindien hält Śivas Gattin Pārvatī einen Spiegel in ihrer Linken, während sie in Südindien gewöhnlich mit einer Lotosknospe in der rechten Hand dargestellt wird.

Viṣṇu, der ebenso bedeutend wie Śiva ist, besitzt solaren Charakter. Er hat den Sonnenvogel Garuḍa als Reittier, und einige seiner Attribute, wie z.B. das Rad und der Lotos, bekunden seine solare Natur. Seine beiden andern Attribute bestehen aus Keule und Muschel. Die Verteilung dieser vier Gegenstände in den vier Händen variiert. Seine Gattin Lakṣmī, die Göttin des Wohlstands, der Schönheit und des Glücks, hält einen Lotos in einer ihrer Hände. Dieses Attribut ist ein außerordentlich wichtiges Symbol in der indischen Kunst, wo es ursprünglich Reinheit und Glück bedeutet, doch wurde der Begriffsinhalt zu geistiger Geburt oder Erleuchtung er-

In the description of human figures the words "right" and "left" have been used in the sense of "proper right" and "proper left", i.e. to the left, respectively the right, from the observer's point of view.

The iconography of the main Hindu gods varies considerably according to region, period and the specific aspect of the god represented but the most common forms are given below.

Śiva, who is undoubtedly a pre-Aryan god, has a bull called Nandin as his vehicle. In North India he usually has a trident and a snake in his upper right and left hands. His lower right hand is held in either abhayamudrā, varamudrā, or else it holds a rosary, while his lower left hand carries a water vessel, two attributes which distinguish him as the Great Ascetic. In South India this god holds an axe and a black buck in his upper right and left hands while his lower hands are normally held in abhayamudrā and varamudrā or āhūyavaramudrā. In North India Śiva's consort Pārvatī holds a mirror in her left hand while in South India she is usually represented with a lotus bud in her right.

Viṣṇu, who is of equal importance with Śiva, has a solar character. He has the sun bird Garuḍa as his vehicle and some of his attributes, such as the wheel and the lotus, testify to his solar nature. His other two attributes are the club and the conch. The distribution of these four objects over the four hands varies. His consort Lakṣmī, goddess of prosperity, beauty and happiness, holds a lotus in one of her hands. This attribute is a very important symbol in Indian art where basically it denotes purity and luck but its connotation was extended to spiritual birth or awakening. This explains why many images of gods and goddesses, Buddhas, Bodhisattvas and Tīrthaṅkaras are represented as standing or seated on a lotus cushion. Indeed no better symbol for their exalted spiritual position could have been devised than this noble plant

weitert. Das erklärt, warum viele Götter, Göttinnen, Buddhas, Bodhisattvas und Tīrthaṅkaras auf einem Lotoskissen – sitzend oder stehend – dargestellt werden. Und wirklich läßt sich kein besseres Symbol für ihre erhabene Geisteshaltung denken als diese edle Pflanze, die im Sumpfboden wurzelt und durch das trübe Wasser hindurch zur Oberfläche wächst, wo sie ihre reine, weiße Blüte der Sonne zugewandt entfaltet.

Der dritte Gott, der im Grunde genommen wichtiger als Śiva und Viṣṇu ist, sich jedoch niemals einer so großen Beliebtheit erfreute, ist Brahmā. Er hat einen priesterlichen Charakter, der durch seine vier Attribute ausgedrückt wird: Opferlöffel und Palmblatt-Manuskript in der oberen rechten und linken Hand – Rosenkranz und Wassergefäß in der unteren Rechten und Linken. Sein Reittier ist die himmlische Gans, Haṃsa genannt.

Śiva besitzt zwei Söhne: den elefantenköpfigen Gott der Weisheit, Gaṇeśa – mit einer Maus als Reittier –, der einen abgebrochenen Zahn und eine Schale mit Süßigkeiten in seinen Händen hält; und den jugendlichen Kārttikeya, den Gott der Spiele und des Krieges, der auf einem Pfau reitet und eine Lanze sowie einen Hahn in den Händen trägt. Zusammen mit seinen Eltern Śiva und Pārvatī dargestellt, wird Kārttikeya Skanda genannt und hält Lotosknospen in beiden Händen.

Sūrya, der Sonnengott, fährt in einem von sieben Pferden gezogenen Wagen durch den Himmel und hält einen Lotos in jeder Hand.

Die Ikonographie des Bodhisattva Lokanātha und der Tīrthaṅkaras Ṛṣabhanātha und Supārśvanātha sowohl als die der Hindu-Götter Revanta und Kuvera wird im Text des Katalogs besprochen, ebenso wie die spezielle Form der Pārvatī, die man Kālī nennt, und Viṣṇus avatāra Kṛṣṇa. Auch die Ikonographien der Navagraha- und Saptarṣi-Gruppen, sowie

which has its roots in quagmire and grows through the dark waters up towards the surface where it opens its pure white flower to the sun.

The third god, who is really more important than Viṣṇu and Śiva but never enjoyed such great popularity, is Brahmā. He has a priestly character which is expressed by his four attributes, a sacrificial ladle and a palm-leaf manuscript in his upper right and left hands, and a rosary and water vessel in his lower right and left hands. His vehicle is the celestial goose called Haṃsa.

Śiva has two sons, the elephant-headed god of wisdom Gaṇeśa whose vehicle is a mouse, and who carries a broken tusk and a bowl with sweets in his hands, and the youthful Kārttikeya, god of sports and war, riding on a peacock and holding a lance and a cock. When represented together with his parents Śiva and Pārvatī, Kārttikeya is called Skanda and is shown holding lotus buds in both hands.

Sūrya the Sun-god drives through the sky in a chariot drawn by seven horses, holding a lotus in each hand.

The iconography of the Bodhisattva Lokanātha and the Tīrthaṅkaras Ṛṣabhanātha and Supārśvanātha, as well as of the Hindu gods Revanta, Kuvera, the special form of Pārvatī called Kālī, of Viṣṇu's avatāra Kṛṣṇa, of the Navagraha and Saptarṣi groups and of the saint Tirujñāna Saṃbandha Svāmī will be discussed in the text of the catalogue.

The various *attitudes* assumed by standing figures are classified and indicated by special names. They are:

Samabhaṅga, a rigid, frontal attitude in which both halves of the body are exactly symmetrical.

Ābhaṅga, an attitude in which the plumb-line from the head passes slightly to the right or left of the navel.

Dvibhaṅga, an attitude in which the main line of the body changes its direction.

die des Heiligen Tirujñāna Saṃbandha Svāmī, finden sich ebenfalls im Text des Katalogs.
Die verschiedenen *Haltungen*, die die stehenden Figuren einnehmen, sind klassifiziert und besitzen spezielle Namen. Es sind folgende:
Samabhaṅga, eine steife, frontale Haltung, in der beide Körperhälften genau symmetrisch sind.
Ābhaṅga, eine Haltung, in der die Senkrechte vom Kopf ein wenig rechts oder links vom Nabel vorbeiführt.
Dvibhaṅga, eine Haltung, in der die Hauptlinie des Körpers ihre Richtung ändert.
Tribhaṅga, eine Haltung, in der die Hauptlinie des Körpers zweimal ihre Richtung ändert, so daß drei verschiedene Diagonalen in der Komposition entstehen.
Atibhaṅga, eine übertriebene Form von tribhaṅga, die dynamische Tätigkeit darstellt.
Die Haltung der Jaina Tīrthaṅkaras, wenn sie stehend, in Meditation, dargestellt sind, wird kāyotsarga genannt.
Die Haltung der sitzenden Figuren wird folgendermaßen klassifiziert:
Vīrāsana, eine Haltung, in der die Beine untergeschlagen sind und eines über dem andern liegt.
Vajrāsana oder padmāsana, zwei Bezeichnungen für die gleiche Haltung, in der, bei untergeschlagenen gekreuzten Beinen, die Sohlen nach oben gerichtet sind.
Sukhāsana, eine Haltung, in der das eine Bein auf dem Sitz liegt, während das andere hochgezogen ist.
Paryaṅkāsana, eine Haltung, in der beide Beine vom Sitz herabhängen.
Ardhaparyaṅkāsana oder lalitāsana, zwei Bezeichnungen für die gleiche Haltung, in der ein Bein auf dem Sitz liegt und das andere herunterhängt.
Die folgenden *mudrās* oder Handhaltungen mit symbolischer

Tribhaṅga, an attitude in which the main line of the body changes its direction twice so that there are three different diagonals in the composition.
Atibhaṅga, an exaggerated form of tribhaṅga which depicts dynamic action.
The attitude of Jaina Tīrthaṅkaras when standing in meditation is called kāyotsarga.
The attitudes of seated figures are classified as follows:
Vīrāsana, an attitude in which the legs are folded and lying on top of each other.
Vajrāsana or padmāsana, two names for the same attitude in which the legs are folded and crossed with the soles turned upwards.
Sukhāsana, an attitude in which one leg rests on the seat and the other is drawn up.
Paryaṅkāsana, an attitude in which both legs hang down from the seat.
Ardhaparyaṅkāsana or lalitāsana, two names for the same attitude in which one leg rests on the seat and the other hangs down.
The following *mudrās,* or attitudes of the hands with a symbolic meaning, occur in the sculptures of the Rietberg Museum:
Abhayamudrā, which conveys the meaning of "Fear not".
Dharmacakramudrā, which indicates that the figure is turning the "Wheel of the Good Law", i.e. is preaching Buddhism.
Dhyānamudrā is an attitude of meditation.
Vitarkamudrā, which is assumed when explaining or instructing.
Añjalimudrā is an attitude of adoration or worship.
Varamudrā or varadamudrā, which is assumed when granting a boon.

Bedeutung kommen bei den Skulpturen des Rietberg-Museums vor:
Abhayamudrā, was «Fürchte dich nicht» bedeutet.
Dharmacakramudrā, was bedeutet, daß die Figur das «Rad des Guten Gesetzes» dreht, d.h. den Buddhismus predigt.
Dhyānamudrā, die Haltung der Meditation.
Vitarkamudrā, die beim Erklären oder Belehren eingenommen wird.
Añjalimudrā, eine Haltung der Anbetung oder Gottesverehrung.
Varamudrā oder varadamudrā, die beim Gewähren einer Gunst eingenommen wird.
Bhūmisparśamudrā, die Buddha einnahm als er die Erdgöttin als Zeugin anrief.
Karaṇamudrā, eine dynamische Haltung, die große Energie und Aktivität ausdrückt.
Vismayamudrā, die Erstaunen und Verwunderung ausdrückt.
Āhūyavaramudrā, mit der der Gläubige herangewinkt wird, um ihm eine Gunst zu gewähren.
Tarjanīmudrā, die eine Warnung oder einen Verweis ausdrückt.
Kaṭakahasta, kaṭyavalambitahasta, kartarīhasta und gajahasta sind Handhaltungen, die keine speziellen Botschaften vermitteln.

Aussprache

Die Vokale a, i und u sind kurz und die Vokale ā, ī, ū, e, ai, o und au sind alle lang;
ph spricht man getrennt, wie in Kap Horn;
c wird wie tsch gesprochen;
v wie w;
und die Aussprache von ś und ṣ ist ungefähr wie sch.

Bhūmisparśamudrā, which was assumed by the Buddha when calling up the goddess of the earth as a witness.
Karaṇamudrā is a dynamic attitude expressing great energy and activity.
Vismayamudrā, which expresses wonder and amazement.
Āhūyavaramudrā, which calls the devotee near in order to receive a boon.
Tarjanīmudrā, which expresses a warning or rebuke.
Kaṭakahasta, kaṭyavalambitahasta, kartarīhasta and gajahasta are attitudes of the hands which do not convey a special message.

Pronunciation

The vowels a, i and u are short and pronounced as in (org)an, pin and pull. The vowels ā, ī, ū, e, ai, o and au are all long and are pronounced as in last, (mach)ine, rude, grey, high, low and cow. Th and ph are pronounced as in pothole and shepherd, c as in church, v as in wood and the pronunciation of ś and ṣ is approximately as in she.

Frühe Bildhauerschulen
Kuṣāṇa – Āndhra – Gandhāra – Gupta und Post-Gupta

Early Schools of Sculpture
Kuṣāṇa – Āndhra – Gandhāra – Gupta and Post-Gupta

1. *Kopf eines Tīrthaṅkara* (RVI 2). Roter Sandstein. Mathurā. Mitte des 1. bis Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. Höhe 33,5 cm.

Die Religion der Jainas ging aus einer Reformationsbewegung hervor, die im 6. Jahrhundert v. Chr. von Mahāvīra, einem Zeitgenossen Buddhas, ins Leben gerufen wurde. In vielen Beziehungen glichen Jainismus und Buddhismus einander; und als im 1. Jahrhundert n. Chr. beide Religionen ihre Gründer darzustellen begannen, wiesen die Bilder Buddhas und die Mahāvīras und seiner Vorgänger, Tīrthaṅkaras oder Jinas genannt (d. h. die, die überwunden haben), starke ikonographische Ähnlichkeiten auf, was dazu führte, daß Tīrthaṅkara-Köpfe manchmal irrigerweise als Buddha-Köpfe bezeichnet werden. Jina-Figuren lassen sich jedoch daran erkennen, daß sie im allgemeinen nackt dargestellt wurden. Überdies fehlt den frühen Tīrthaṅkara-Köpfen das uṣṇīṣa oder der Haarknoten, der ein Charakteristikum aller Buddha-Figuren ist.
Aus dem Material zu schließen – dem typischen roten Sandstein aus den Steinbrüchen von Sikrī in der Nähe von Mathurā – ist die Skulptur in einer Mathurā-Werkstatt entstanden. Aus der Tatsache, daß der Kopf glattgeschoren ist, geht hervor, daß er aus der frühen Kuṣāṇa-Periode stammen muß, denn die späteren Mathurā-Bildhauer haben das Haupt mit kurzen, gewellten Haaren dargestellt (Fig. A). Es ist schwer zu entscheiden, ob der Kopf ursprünglich zu einer stehenden oder sitzenden Figur gehörte, doch sämtliche mir bekannten stehenden Jinas gehören einer etwas späteren Epoche an, so daß der Kopf wohl von einer sitzenden Figur stammt, die der in Fig. A abgebildeten in vielen Beziehungen geglichen haben mag.
Trotz der beschädigten Nase ist der vollplastisch ausgeführte Kopf ein sehr gutes Beispiel der frühen Kuṣāṇa-Kunst, das ein Gefühl geistiger Kraft und Willensstärke vermittelt. Die

1. *Head of a Tīrthaṅkara* (RVI 2). Red sandstone. From Mathurā. Middle of the 1st to middle of the 2nd century A.D. Height 13 in.

The religion of the Jainas grew out of a reforming movement started in the 6th century B.C. by Mahāvīra, a contemporary of the Buddha. In several respects Jainism and Buddhism resembled each other and when both religions started to portray their founders in the 1st century A.D., the images of the Buddha and those of Mahāvīra and his predecessors called Tīrthaṅkaras or Jinas (i. e. they who have conquered), showed strong iconographic similarities. Consequently Tīrthaṅkara heads are sometimes mistakenly identified as Buddha heads. Jina figures can, however, be recognized by the fact that they are usually represented naked and moreover, early Tīrthaṅkara heads do not show the uṣṇīṣa or topknot, a characteristic of all Buddha images.
Judging by the material – the typical red sandstone from the quarries at Sikrī near Mathurā – the sculpture under discussion was made in a Mathurā workshop. From the fact that the head is still depicted as clean-shaven it is apparent that it dates from the early Kuṣāṇa period, because later on the Mathurā sculptors represented the head as covered with short wavy hair (see fig. A). It is difficult to decide whether the head originally belonged to a standing or a seated figure, but all standing Jinas known to me date from a slightly later period and so the head probably once belonged to a seated image resembling in many respects the sculpture depicted in fig. A.
The head is sculptured in the round and, in spite of the damaged nose, it is a very fine example of early Kuṣāṇa art, conveying a feeling of spiritual energy and will-power. The ears are partly knocked off, but the pierced lobes are clearly visible. Being ascetics the Jinas had parted with all worldly

Fig. A

Ohren sind teilweise abgeschlagen, doch sind die durchlöcherten Ohrläppchen noch deutlich zu sehen. Da die Jinas Asketen waren und sich aller weltlichen Güter entäußert hatten, wurden sie ohne Ohrringe oder Turban dargestellt. Die fein modellierten Lippen und die wundervollen Augen erinnern an den Buddha vom Kaṭrā-Hügel in Mathurā, eines der besten Beispiele der frühen Kuṣāṇa-Kunst, während die ruhigen Züge den Seelenfrieden und das gelassene Selbstvertrauen dessen ausstrahlen, der die Wahrheit gefunden hat und voller Zuversicht in die Zukunft schaut, weil sich ihm der Sinn des Lebens offenbarte.
Früher in der Sammlung Paul Müller und erworben von Edgar Worch, Berlin.

2 a, b. *Teil eines Tores* (RVI 1). Roter feinkörniger Sandstein, teilweise rot bemalt. Mathurā. Mitte des 1. bis Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. Höhe 43 cm.

Diese kleine Stele aus dem für die Skulpturen von Mathurā typischen roten Sandstein ist wahrscheinlich ein Teil eines Stein-toraṇa oder eines Tores, das einstmals den Eingang zu dem Prozessionspfad rund um einen stūpa bildete. Diese toraṇas bestanden aus zwei Hauptpfosten, die zwei oder drei steinerne Querbalken trugen, die ihrerseits wieder durch kleinere Pfeiler verbunden waren. Alle waren auf beiden Seiten behauen (Fig. B).
Das hier besprochene Teilstück ist wahrscheinlich früher ein solcher kleiner Pfeiler gewesen. Obgleich der stūpa im allgemeinen ein buddhistisches Monument ist, besaß die Jainagemeinde in Mathurā im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. ebenfalls einen stūpa, und man hat zahlreiche Fragmente seiner Balustrade und seiner toraṇas gefunden. Dies, zusammen mit

possessions and so they are depicted without ear-rings and wear no turbans on their heads. The delicately moulded lips and the beautiful eyes recall the Buddha from the Kaṭrā mound at Mathurā, one of the best examples of early Kuṣāṇa art, while the calm features give an impression of the spiritual tranquility and modest self-assurance of one who, having found the Truth, looks into the future with confidence, knowing the purpose of life.
Formerly in the collection of Mr. Paul Müller and acquired through Mr. Edgar Worch, Berlin.

2 a, b. *Detail of a gateway* (RVI 1). Red sandstone, partly painted red. From Mathurā. Middle of the 1st to middle of the 2nd century A. D. Height 17 in.

This small stele, made of the red sandstone typical of the sculptures from Mathurā, probably once formed part of a stone toraṇa or gateway, the entrance to the processional path round a stūpa. These toraṇas consisted of two main uprights carrying two or three cross-bars which were in turn connected by small uprights, all carved on both sides (see fig. B).
At some time the fragment under discussion possibly served as one of these small uprights. Although the stūpa is a common Buddhist monument, the Jaina community at Mathurā also possessed a stūpa in the 1st and 2nd centuries A. D. and numerous fragments of its balustrade and toraṇas have been found. This, as well as the fact that neither of the reliefs of the sculpture in question shows specific Buddhist or Jaina char-

Fig. B

der Tatsache, daß keines der Reliefs unserer Skulptur spezifisch buddhistische oder jainistische Merkmale aufweist, macht es uns unmöglich, zu bestimmen, zu welcher Art toraṇa das Fragment früher gehörte.
Beide Seiten des Pfeilers zeigen in Hochrelief je eine weibliche Figur, auf einem Sockel stehend, der mit einem, einen Steinzaun darstellenden, Motiv verziert ist. Die eine der Gestalten hält einen langen Stab in der linken Hand und hat den rechten Arm in die Seite gestemmt, während die andere Figur sich leicht nach rechts dreht und ihre Hände erhebt, eine Blumengirlande als Votivgabe darbietend. Beide Frauen tragen die übliche Kleidung der frühen Kuṣāṇa-Periode: einen dünnen, durchsichtigen Rock, der von einem kunstvoll gearbeiteten Gürtel und einer auf beiden Hüften elegant geknoteten Schärpe gehalten wird. Halsketten, große Ohrscheiben, einfache Armspangen, Armbänder und weite Knöchelspangen, die für die Kuṣāṇa-Periode typisch sind, vervollständigen die Ausstattung. Daneben trägt die eine der Figuren noch zahlreiche enganliegende Armbänder und Beinspangen, die einen Teil der Unterarme und Beine bedecken. Soweit mir bekannt, erscheinen diese enganliegenden Beinspangen nur in einigen wenigen Reliefs, die der frühen Kuṣāṇa-Periode angehören, woraus sich ein nützlicher Hinweis für die Datierung der beiden Reliefs ergibt.
Die andere Figur – mit dem Stab – ist in neuerer Zeit überarbeitet worden, was sich deutlich an Gesicht, Frisur, Händen, Beinen und dem Sockel feststellen läßt und dieser Seite der Skulptur bis zu einem gewissen Grad zum Schaden gereicht. Glücklicherweise wurde die andere Figur mit ihrer reizvollen Bewegung und Haltung nicht derart «verbessert» und bewahrt den Charme, der so typisch für die weiblichen Figuren der frühen Kuṣāṇa-Periode ist.
Früher in der Sammlung Edward Goldston, London.

acteristics, makes it impossible to determine whether the fragment formerly belonged to a Jaina or a Buddhist toraṇa.
Both sides of the upright show a female figure in relief standing on a base decorated with a motif representing a stone balustrade. One of the figures has a long staff in her left hand and holds her right arm akimbo. The other figure turns slightly to the right and raises her hands offering a flower garland as a votive gift. Both women wear the usual dress of the early Kuṣāṇa period, a thin transparent skirt held up by an elaborate girdle and a sash elegantly knotted on the hips. Necklaces, large ear-disks, simple armlets, bracelets and wide anklets typical of the Kuṣāṇa period complete the outfit. In addition, one figure wears a large number of tight bracelets and anklets covering the lower parts of her arms and legs. As far as I know, these tight anklets appear only in a few reliefs belonging to the early Kuṣāṇa period and they are a useful indication for the date of both reliefs. The same figure has her hair parted in the centre and adorned with a flower garland dangling down from her chignon.
In recent times the other figure with the staff has been reworked, as is clearly visible on the face, hair, hands, legs and base, and to a certain degree this has impaired this side of the sculpture. Fortunately the other figure with its attractive attitude and gesture has not been "improved" in this way and retains the charm so typical of the female figures of the early Kuṣāṇa period.
Formerly in the collection of Mr. Edward Goldston, London.

3. *Löwenkopf* (Bu 31). Grauer Kalkstein mit Spuren von Oberflächenbehandlung. Amarāvatī. 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. Höhe 52 cm.

Dieser große, vollplastische Löwenkopf gehört ziemlich sicher zu einem jener Tiere, die einst den Steinzaun um den Prozessionspfad des großen stūpa von Amarāvatī krönten. Denn nicht nur, daß der Stil typisch für die mittlere Phase der Āndhra-Schule ist, woraus sich die Datierung auf die 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. ergibt, gleicht das Bruchstück auch erstaunlich den Löwen der Amarāvatī-Einzäunung, von denen zwei im Government Museum von Madras zu sehen sind, während sich zwei weitere im British Museum in London befinden. Zudem stimmen die Maße des hier beschriebenen Stücks genau mit denen der beiden Löwen im British Museum überein.

Die unbeschädigten Tiere waren ungefähr ein Meter hoch. Die beigefügten Zeichnungen (Fig. C) zeigen deutlich den ursprünglichen Platz dieser Löwen, von denen jeweils vier einen der vier Eingänge bewachten, so daß es im ganzen also deren sechzehn gab. Der fast drei Meter hohe Steinzaun, den sie krönten, war wahrscheinlich eine der kunstvollsten stūpa-Balustraden in ganz Indien, und der stūpa selber war nahezu fünfzig Meter hoch.

Trotz der vorstehenden Fangzähne sehen die Löwen des Amarāvati-stūpa-Zauns nicht sehr aggressiv aus. In dieser Beziehung ist es interessant, den hier beschriebenen Kopf mit dem knurrenden Löwen von Oṛissā (Nr. 15) zu vergleichen, der aus der Zeit des Mittelalters stammt. Diesem wilden Raubtier gegenüber kommt einem der Löwe von Amarāvatī beinahe zahm vor; doch sind ja die Bildhauer des Mittelalters bekannt für ihre unübertreffliche Meisterschaft, stärkste Gemütsbewegungen zum Ausdruck zu bringen. Hingegen be-

3. *Head of a lion* (Bu 31). Grey lime-stone with traces of some surface treatment. From Amarāvatī. Second half of the 2nd century A. D. Height 20½ in.

This large head of a lion sculptured in the round belongs almost certainly to one of the animals which once surmounted the railing round the processional path of the great stūpa at Amarāvatī. For not only is the style typical of the middle phase of the Āndhra school of art, which implies a date in the second half of the 2nd century A.D., but the fragment strongly resembles the lions from the Amarāvatī railing, two of which can be seen in the Madras Government Museum, while two others are now in the British Museum, London. Moreover, the measurements of the fragment under discussion tally exactly with those of the two lions in the British Museum.

When complete these animals are over three feet (about one meter) high. The accompanying drawings (see figs. C) clearly indicate their original position with four lions guarding each of the four entrances, so that there were sixteen in all. The nine ft. high balustrade which they surmounted was probably the most elaborate stūpa railing in the whole of India, and the stūpa itself once measured not less than 162 feet 7 inches.

In spite of their protruding fangs the lions of the Amarāvatī stūpa railing do not have a very aggressive appearance. In this connection it is interesting to compare the head under discussion with the snarling lion from Oṛissā (No. 15) dating from the mediaeval period. Compared with this ferocious creature the lion from Amarāvatī is almost docile, but then the mediaeval sculptors were past masters in expressing emotional extremes. In contrast to this the lion from Amarāvatī has a nobility which the lion from Oṛissā lacks completely.

Fig. C 1

Fig. C 2

sitzt der Löwe von Amarāvatī eine Vornehmheit, die dem Löwen von Oṛissā völlig mangelt. Es scheint nur natürlich, daß der König der Tiere und Herr des Dschungels zum Wächter eines so heiligen und erhabenen Monumentes wie des wundervollen stūpa von Amarāvatī ausersehen wurde.
Früher in der Sammlung C.-T. Loo, Paris. Deponiert im Buffalo Museum of Science, Buffalo.

It seems only natural that the king of animals and the lord of the jungle should have been chosen as the guardian of so holy and serene a monument as the magnificent stūpa of Amarāvatī.
Formerly in the collection of Mr. C.-T. Loo, Paris. Deposited in the Buffalo Museum of Science, Buffalo.

4a, b. *Stehender Buddha* (RVI 4). Grauer Glimmerschiefer. Gandhāra. Mitte des 2. bis Mitte des 4. Jahrhunderts n. Chr. Höhe 45 cm.

In den ersten Jahrhunderten n. Chr. machte sich in der Kunst des nordwestindischen Grenzgebietes, früher Gandhāra genannt, ein starker westlicher, speziell römischer, Einfluß geltend. Die Schule von Gandhāra, die sich aus dieser kulturellen Verschmelzung entwickelte, brachte Hunderte von Buddha-Statuen hervor, von denen die meisten eher langweilig sind und immer dieselbe Formel wiederholen, die bald stereotyp zu werden begann. Die Gesichter sind oft hart, mit scharf gemeißelten Zügen, und der Faltenwurf ist häufig unangenehm linear.
Eine Ausnahme bildet die vorstehende Figur, die, nach Material und Stil zu schließen, der Gandhāra-Schule entstammt. Das Gesicht zeigt einen wundervoll sanften und gütigen Ausdruck, der durch das wellige Haar noch betont wird, und die Drapierung des Mönchsgewandes, die die Körperformen noch erahnen läßt, ist gut gelungen. Verschiedene andere Einzelheiten der Figur weisen darauf hin, daß ihr Schöpfer ein begabter und origineller Künstler gewesen sein muß. Zum Beispiel ist der Stoff des Gewandes nicht in der üblichen dicken

4a, b. *Standing Buddha* (RVI 4). Grey micaschist. From Gandhāra. Middle of the 2nd to middle of the 4th century A.D. Height 17 2/3 in.

In the first and second centuries A. D. art in the North-Western frontier area, formerly called Gandhāra, was affected by strong western, and in particular by Roman influences. The school of Gandhāra resulting from this cultural amalgamation produced many hundreds of Buddha images, most of which are rather dull, repeating an age-old formula which soon became stereotyped. The faces are frequently hard with sharply cut lines and the drapery is often unpleasantly linear.
An exception to this is the image under discussion which, judging by the material and the style, belongs to the Gandhāran school of art. The face has a wonderfully soft and gentle expression which is accentuated by the wavy hair, and the drapery of the monastic robe through which the form of the body can be divined, is well depicted. Various other details of this sculpture indicate that its maker was a gifted and original artist. For instance, the material of the robe is not draped in the usual thick roll round the neck, and the back of the image is not left blank. Instead the folds are indicated in low relief. All this indicates that the sculpture belongs to the

Rolle um den Nacken gelegt; auch hat der Bildhauer die Rückseite der Figur nicht unbearbeitet gelassen, sondern die Falten in Flachrelief andeutungsweise weitergeführt. Alles dies läßt darauf schließen, daß er der Glanzzeit der Gandhāra-Schule angehörte, und daß die Figur daher zwischen der Mitte des 2. und der Mitte des 4. Jahrhunderts n. Chr. entstanden sein muß.

Der Buddha ist mit seinen üblichen Kennzeichen dargestellt, wie der ūrṇā zwischen den Augenbrauen, den durchlöcherten Ohrläppchen und dem uṣṇīṣa oder Haarknoten. Er trägt das gewöhnliche Mönchshabit, das aus einem Untergewand, einem Obergewand und einer Kutte besteht, die beide Schultern bedeckt. Füße und Hände und ein Teil des Nimbus sind abgebrochen, während Nase und Kinn nur leicht beschädigt sind. Die linke Hand hielt einst einen Zipfel des Mönchsgewandes, während die rechte wahrscheinlich in abhayamudrā erhoben war, der Haltung, die den Gläubigen die geistige Erlösung verheißt, wenn sie ihre Zuflucht zu dem Herren nehmen, dessen friedvolle Seele in dieser Skulptur so trefflich zum Ausdruck kommt.

Vormals Kunstgewerbemuseum Zürich.

flourishing period of the school of Gandhāra and dates from about the middle of the 2nd to the middle of the 4th century A.D.

The Buddha is shown with his usual characteristics such as the ūrṇā between the eyebrows, the pierced ear-lobes and the uṣṇīṣa or topknot. He wears the normal monastic dress consisting of an undergarment, an upper garment and a robe covering both shoulders. Both feet and hands and part of the halo have been broken off while the nose and chin are slightly damaged. The left hand once held the edge of the monastic robe while the raised right hand was probably held up in abhayamudrā assuring the devotees of spiritual salvation once they had taken refuge with the Lord, whose peaceful state of mind is so well expressed in the present image.

Formerly in the collection of the Museum of Applied Arts, Zurich.

5 a, b. *Stehender Bodhisattva* (RVI 5). Grauer Schiefer. Gandhāra, vielleicht von Sahr-i-Bahlol. (Die früheren Besitzer gaben Takht-i-Bāhī als möglichen Herkunftsort an.) Mitte des 2. bis Mitte des 4. Jahrhunderts n. Chr. Höhe 80 cm.

Trotz ihres beschädigten Zustands gehört diese Skulptur, die auf der Rückseite unbearbeitet ist, zu den besten Bodhisattva-Darstellungen der Schule von Gandhāra. Die Figur ist mit einer dhotī, einem drapierten Hüfttuch bekleidet, die von einer prächtigen, vorne geknoteten Kordel gehalten wird, und einem langen Schal, der in einem großen Bogen von beiden Schultern herunterhängt, während die waagrechten Falten links darauf schließen lassen, daß der Schal früher über den rechten Arm fiel, der jetzt verschwunden ist. Die Sandalen sind mit Perlen garniert. Einige der Zehen sind beschädigt.
Da beide Arme und der Kopf abgebrochen sind, bleiben als einzige Schmuckstücke drei Halsketten übrig und eine Schnur, an der kleine Amulettbüchschen befestigt sind. Beide Seiten des Sockels, auf dem die Figur steht, sind mit Palmetten verziert, während die Front eine von korinthischen Pilastern flankierte Szene in Hochrelief aufweist. In der Mitte sitzt ein Bodhisattva mit gekreuzten Füßen in paryaṅkāsana, einer Haltung, in der beide Beine vom Sitz herunterhängen. Sein Thron, der von einem Lotos getragen wird, steht unter einem Baum. In der rechten Hand hält er einen Strauß Lotosblumen und in der linken eine kleine Flasche. Rechts von ihm stehen drei männliche und links drei weibliche Stifterfiguren, die Hände in Anbetung erhoben.
Der Stil der Statue ist typisch für die Blütezeit der Gandhāra-Schule, was die Periode zwischen der Mitte des 2. und der Mitte des 4. nachchristlichen Jahrhunderts bedeutet. Seine speziellen Merkmale erinnern an die drei wundervollen Skulpturen von Sahr-i-Bahlol, insbesonders an den großartigen

5 a, b. *Standing Bodhisattva* (RVI 5). Grey schist. From Gandhāra, possibly Sahr-i-Bahlol (tentatively ascribed to Takht-i-Bāhī by the previous owners). Middle of the 2nd to middle of the 4th century A. D. Height 31 1/3 in.

In spite of its damaged state this sculpture, which is not worked on the back, ranks among the finest Bodhisattva images produced by the Gandhāran school of art. The figure is dressed in a dhotī or draped loin-cloth held up by a beautiful cord knotted in front and a long scarf which hangs down in a loop from both shoulders, while the horizontal pleats on the left indicate that the scarf once ran across the right arm which has now disappeared; the sandals are decorated with pearls or beads and some of the toes are damaged.
As both the arms and the head have been broken off, the only jewelry left consists of three necklaces and a cord to which small amulet-boxes are attached. Each side of the base on which the figure stands is decorated with a palmette, while the front bears a scene in high relief flanked by Corinthian pilasters. In the centre a Bodhisattva is seated with crossed feet in paryaṅkāsana, an attitude in which both legs hang down from the seat. His throne is supported by a lotus and stands under a tree. In his right hand he holds a bunch of lotus flowers and in his left a small flask. On his right stand three male donors while three female donors appear on his left. All have their hands raised in adoration.
The style of the image is typical of the flourishing period of the school of Gandhāra. This implies a date between the middle of the 2nd and the middle of the 4th century A. D. Its peculiarities remind one of three beautiful sculptures from Sahr-i-Bahlol, especially the superb standing Maitreya, in fact, the image under discussion shows several striking similarities to this figure (see fig. D). Not only is the attitude of

Fig. D

stehenden Maitreya, und tatsächlich weist das vorstehende Bildwerk verschiedene auffallende Ähnlichkeiten mit diesem auf (Fig. D). Nicht nur ist die Körperhaltung identisch – das Gewicht ruht auf dem rechten Bein –, auch die Behandlung des drapierten Stoffes, der sich wie ein feuchtes Tuch um die Beine schmiegt, und selbst die Linien der Falten sind die gleichen, z. B. auf dem linken Oberschenkel. Die drei Halsketten stimmen nicht nur bei beiden Figuren völlig überein, sie überschneiden sich sogar auch in der gleichen Weise. Bei beiden Figuren sind die nackte Brust und der Leib mit außerordentlichem Feingefühl behandelt, was einen prächtigen Kontrast zwischen dem menschlichen Körper und den Falten der Kleidung bewirkt.

Dazu kommt, daß auch die Szene auf den beiden Sockeln die gleiche ist: in beiden Fällen sitzt Maitreya mit in paryaṅkāsana gekreuzten Füßen auf einem Thron unter einem Baum, verehrt von sechs Stiftern. Selbst so unwichtige Details wie die vorkragenden Architrave an den Kapitellen der korinthischen Pilaster sind identisch. Angesichts dieser großen Übereinstimmung scheint es nicht ausgeschlossen, daß beide Skulpturen aus der gleichen Werkstatt stammen.

Obgleich der hier besprochene Bodhisattva heute keinerlei Merkmale mehr zeigt, die seine Identität zweifelsfrei zu beweisen erlaubten, ist man doch versucht, auf Grund seiner Ähnlichkeit mit dem Maitreya von Sahr-i-Bahlol – einschließlich der Szene auf dem Sockel – die Frage zu stellen, ob diese anmutige und hoheitsvolle Figur nicht möglicherweise ebenfalls den zukünftigen Buddha darstellt.

Früher in der Sammlung Col. W. Andrews, London, erworben von der Firma Spink & Son, London.

the body the same with the weight resting on the right leg, but the treatment of the drapery clinging to the legs like a wet cloth and even the lines formed by the folds, best seen on the left upper leg, are identical. The three necklaces are not only completely similar, but they cross over each other in the same way. In both images the bare chest and abdomen have been treated with great sensitivity producing a wonderful contrast between the human body and the drapery of the dress.

Again, the subject depicted on the two pedestals is identical: in both cases Maitreya is seated with crossed feet in paryaṅkāsana on a throne under a tree, worshipped by six donors. Even such an unimportant detail as the projecting architraves on top of the capitals of the Corinthian pilasters is the same. In view of all these similarities it seems to us that the possibility that both sculptures came from the same workshop cannot be entirely excluded.

Although the Bodhisattva image under discussion no longer shows any characteristics by which its identity can be established beyond doubt, its similarity with the Maitreya from Sahr-i-Bahlol, including the representation on its base, makes us wonder whether this graceful and dignified figure does not perhaps also represent the future Buddha.

Formerly in the collection of Col. W. Andrews, London, and acquired through Messrs. Spink & Son, London.

6. *Sitzender Bodhisattva* (RVI 3). Bläulichgrauer Glimmerschiefer. Gandhāra. Mitte des 3. bis Anfang des 5. Jahrhunderts n.Chr. Höhe 62 cm.

Diese Gandhāra-Skulptur in ausgeprägtem Hochrelief zeigt einen sitzenden Bodhisattva auf einem drapierten Thron in vajrāsana, mit nach oben gekehrten Sohlen, die Hände in dharmacakramudrā, der Haltung, die das Verkünden der buddhistischen Lehre bedeutet. Die Figur ist mit der üblichen Gewandung bekleidet: einer dhotī oder einem drapierten Hüfttuch und einem langen Schal, der von der linken Schulter über die Füße bis auf den Thronsitz fällt und dann über den rechten Ellbogen und den Rücken wieder zur linken Schulter führt. Das Ende des Schals fällt über den linken Arm auf das linke Knie. Drei Halsketten, eine Schnur, an der kleine Amulettbüchschen befestigt sind, zwei Armbänder um jedes Gelenk, Oberarmringe, großer Ohrschmuck und ein kunstvoller Turban vervollständigen die königliche Ausstattung. Es ist interessant, festzustellen, daß die Armspange am linken Oberarm durch die Falten des Schals hindurch sichtbar ist. Auf der Stirn ist die ūrṇā, eines der Kennzeichen der Buddhas und Bodhisattvas, zu sehen; die Augen sind halb geschlossen, was dem Antlitz einen meditierenden Ausdruck verleiht. Zudem bringt der glatte, kreisrunde Nimbus den Kopf und die ganze Figur auf eine sehr eindrucksvolle Art zur Geltung.
Der Stil der Statue ist der während der zweiten oder späteren Phase der Gandhāra-Schule (ungefähr Mitte des 3. bis Anfang des 5. Jahrhunderts) allgemein übliche, als die Wiederholung gewisser wohlbekannter Motive sich mit der Zeit zu einer Gefahr für die schöpferische Kraft der Bildhauer von Gandhāra auszuwachsen begann. Die durch den Schal hindurch sichtbare Armspange des linken Oberarms z.B. ist einer jener kleinen Tricks, die typisch für jene Epoche sind.

6. *Seated Bodhisattva* (RVI 3). Bluish grey micaschist. From Gandhāra. Middle of the 3rd to beginning of the 5th century A.D. Height 24⅓ in.

This Gandhāran sculpture in very high relief shows us a Bodhisattva seated on a draped throne in vajrāsana with his soles turned up, holding his hands in dharmacakramudrā, the attitude of preaching the gospel of Buddhism. The figure is dressed in the usual garments: a dhotī or draped loin-cloth, and a long scarf falling down from his left shoulder across his feet on to the seat of the throne, and then returning over his right elbow, across the back and again over his left shoulder. The end of the scarf falls over the left arm on to the left knee. Three necklaces, a cord to which small amulet-boxes are attached, two bracelets on each wrist, armlets, large ear-ornaments and an elaborate turban complete the royal attire. It is interesting to note that the armlet on the left upper arm is visible through the drapery of the scarf. The ūrṇā, one of the distinctive marks of Buddhas and Bodhisattvas, is shown on the forehead and the eyes are half closed, giving the face a meditative expression. Finally, the plain circular halo sets off the head, and in a way the whole figure, in a most effective manner.
The style of the image is the usual one current during the second or later phase of the school of Gandhāra from about the middle of the 3rd to the beginning of the 5th century, when the repetition of certain well-known patterns is gradually becoming a danger to the creative genius of the Gandhāran sculptors. The fact that the armlet on the left upper arm shows through the drapery of the scarf, is one of the little tricks typical of this period.
Iconographically the figure is most interesting, for its identification is by no means easy. There exist a few more turbaned

Ikonographisch ist die Figur höchst interessant, denn ihre Identifizierung ist keineswegs einfach. Es existieren noch ein paar andere beturbante Bodhisattvas in dharmacakramudrā sitzend, und die einfachste Lösung wäre, sie als Siddhārtha anzusprechen. Es gibt jedoch gewichtige Gründe für die Annahme, daß diese Skulpturen viel eher eine Darstellung des Maitreya sind, und deshalb sollte die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, daß auch die vorstehende Figur als Abbild des Maitreya, des zukünftigen Buddha, geschaffen wurde.
Früher in der Sammlung des ehemaligen deutschen Kronprinzen, dann erworben von Edgar Worch, Berlin.

Bodhisattva images seated in dharmacakramudrā and the easiest solution would seem to be the identification of these as Siddhārtha. However, there are good reasons for assuming that some of these sculptures are actually representations of Maitreya, and so the possibility should not be excluded that the image in question was also meant to portray Maitreya, the future Buddha.
Formerly in the collection of the ex-Crown Prince of Germany and acquired through Mr. Edgar Worch, Berlin.

7. *Torso eines stehenden Buddha* (Bu 32). Roter Sandstein. Mathurā. 4. oder 5. Jahrhundert n.Chr. Höhe 32,3 cm.

Aus dem roten Sandstein zu schließen, aus dem sie gefertigt wurde, ist diese Buddha-Statue, die auf der Rückseite unbearbeitet ist, ein Werk der Schule von Mathurā. Obgleich dieses Kunstzentrum hauptsächlich auf Grund seiner großen Aktivität während der Regierung der Kuṣāṇa-Kaiser bekannt ist, schufen seine Bildhauer auch vor und nach dieser Periode viele hervorragende Kunstwerke. Vor allem während der Regierung der Gupta-Dynastie gingen aus den Werkstätten von Mathurā viele gute Skulpturen hervor.
Während der Kuṣāṇa-Periode drangen Einflüsse von Gandhāra, wo man sich bis zu einem gewissen Grade westliche Elemente und Kunsttechniken angeeignet hatte (Nr.4), nach Mathurā ein, das damals das führende Kunstzentrum in der Ganges-Ebene war. In der Post-Kuṣāṇa-Periode wurden diese Gandhāra-Einflüsse von der Mathurā-Bildhauerschule nach und nach assimiliert und aufgesogen, und eines der Ergeb-

7. *Torso of a standing Buddha* (Bu 32). Red sandstone. From Mathurā. 4th to 5th century A.D. Height 12¾ in.

In view of the fact that it is made of red sandstone, this Buddha image which is not worked on the back, is a product of the Mathurā school of art. Although this centre is best known for its great activity during the reign of the Kuṣāṇa emperors, its sculptors also produced many excellent works of art both before and after this period. During the rule of the Gupta dynasty in particular many fine images left the Mathurā workshops.
In the Kuṣāṇa period influences from Gandhāra, which had absorbed western elements and techniques of art to a certain degree (see No. 4), penetrated into Mathurā which was then the leading centre of art throughout the Gangetic plains. In the Post-Kuṣāṇa period these Gandhāran influences were gradually amalgamated and absorbed by the Mathurā school of sculpture. One of the results was a Buddha image with both shoulders covered as in Gandhāra (see fig. E), in contrast

Fig. E

nisse war eine Darstellung Buddhas mit zwei bedeckten Schultern wie in Gandhāra (Fig. E), im Gegensatz zu dem ursprünglichen Mathurā-Buddha, der unter anderem durch die entblößte rechte Schulter charakterisiert ist. Im Anfang war der Buddha dieses neuen Bildtyps in ein dickes Mönchsgewand gekleidet, doch mit der Zeit wurde das Material durchsichtiger, bis es schließlich den von dem Gewand bedeckten Körper bis in alle Einzelheiten offenbarte. Der kunsthistorische Wert des vorstehenden Werkes beruht auf der Tatsache, daß es eine Entwicklungsphase zwischen diesen beiden Extremen darstellt.

Der Kopf, der Nimbus, die Füße und beide Hände sind abgebrochen, doch ein Vergleich mit ähnlichen Figuren sowie die Linien der Bruchstellen weisen darauf hin, daß die rechte Hand wahrscheinlich in abhayamudrā erhoben war, während die linke einen Teil des Gewandes hielt. Stilistisch gehört die Figur der Gupta-Periode an, was sich aus der Behandlung des ziemlich durchsichtigen Gewandes mit seinen schnurähnlichen Falten, sowie der Form der um den Hals drapierten Falten und dem einst von der linken Hand herabrieselnden Material schließen läßt.

Früher in der Sammlung C.-T. Loo, Paris, der sie in Indien erwarb, vermutlich durch G. Jouveau-Dubreuil, Pondichéry. Deponiert im Buffalo Museum of Science, Buffalo.

to the original Mathurā Buddha whose characteristic features include a bare right shoulder. In the beginning this new type of Buddha image was represented with a thick monk's robe, but gradually the material became more transparent until it finally revealed the body underneath in all its detail. The art-historical interest of the image under discussion lies in the fact that it shows a phase of development in between these two extremes.

The head, halo, feet and both hands have been broken off, but comparison with similar figures and the line of the break suggest that the right hand was probably raised in abhaya-mudrā while the left hand held up part of the robe. Stylistically the sculpture belongs to the Gupta period, judging by the treatment of the rather transparent drapery with its string-like folds, the form of the pleats round the neck and the cascading material which once fell down from the left hand.

Formerly in the collection of Mr. C.-T. Loo, Paris, who acquired it from India, probably through Mr. G. Jouveau-Dubreuil, Pondicherry. Deposited in the Buffalo Museum of Science, Buffalo.

8. *Umāmaheśvara* (RVI 104). Lichtrosa-brauner Sandstein mit Spuren von Bemalung. Aus Uttar Pradesh oder dem nördlichen Madhya Pradesh, möglicherweise von Kanauj. 7. oder Anfang 8. Jahrhundert n. Chr. Höhe 33 cm.

Der Stil dieser rechteckigen Skulptur, die in ausgesprochenem Hochrelief gearbeitet ist und Śiva und seine Gemahlin Umā

8. *Umāmaheśvara* (RVI 104). Light, pinkish brown sandstone with traces of paint. From Uttar Pradesh or Northern Madhya Pradesh, possibly from Kanauj. 7th to early 8th century A.D. Height 13 in.

The style of this rectangular sculpture in very high relief depicting Śiva and his consort Umā or Pārvatī, indicates that

oder Pārvatī darstellt, deutet darauf hin, daß sie irgendwo in Uttar Pradesh oder im nördlichen Madhya Pradesh, eventuell Kanauj, während der Post-Gupta-Periode entstand. Śiva sitzt auf seinem Reittier, dem Stier Nandin, in lalitāsana-Haltung, mit einem herunterhängenden Bein, während Umā auf seinem linken Knie Platz gefunden hat. In der oberen rechten Hand hält Śiva das triśūla oder den Dreizack, und die untere rechte Hand, jetzt allerdings beschädigt, war entweder in abhayamudrā erhoben oder hat, nach ähnlichen Darstellungen zu schließen, einen Rosenkranz, eine Frucht oder eine Blume gehalten. Mit seiner oberen linken Hand hebt er eine Schlange in die Höhe, und mit der unteren linken Hand umarmt er seine Gemahlin, zart ihre linke Brust umfangend.

Er ist mit einer schlichten dhotī, oder Lendentuch bekleidet, die durch einen Gürtel gehalten wird, während sich eine Girlande über den rechten Arm und die Beine schlingt, und das upavīta, die heilige Schnur, von der linken Schulter über die Brust herunterfällt. Sein – wie bei den Asketen üblich – in jaṭāmukuṭa gewundenes Haar wird durch ein schlichtes Diadem zusammengehalten, während hinter dem Kopf ein großer, mit Lotosblättern geschmückter Nimbus eingemeißelt ist. Der restliche Schmuck besteht aus einem Armband an jedem Handgelenk, einem reizenden, juwelenbesetzten Halsband, einem Anhänger, der vom linken Ohr herunterhängt, und einer riesigen runden Scheibe im Ohrläppchen des rechten Ohrs. Diese Art des Ohrschmucks wird sonst nur von Frauen getragen, und seine Anwesenheit ist als Hinweis auf Śivas Doppelnatur aufzufassen, die beide Aspekte des Alls, den männlichen und den weiblichen, in sich vereint. Nach den Bestimmungen der ikonographischen Texte des Mittelalters sollte Śiva diese weibliche Ohrscheibe im linken Ohr tragen. Die Tatsache, daß sie hier im rechten zu sehen ist, läßt darauf schließen, daß das Relief aus einer Periode stammt, in der die

it was made somewhere in Uttar Pradesh or Northern Madhya Pradesh, possibly in Kanauj, during the Post-Gupta period. Śiva is sitting on his vehicle, the bull Nandin, in the attitude of lalitāsana with one leg hanging down, while Umā has found a place on his left knee. In his upper right hand Śiva holds the triśūla or trident and his lower right hand, though now damaged, was either raised in abhayamudrā or held a rosary, fruit or flower, judging by similar representations. In his upper left hand he holds up a snake and with his lower left hand he embraces his consort, touching her breast gently.

He is dressed in a simple dhotī or loin-cloth held up by a girdle, while a garland is draped over his right arm and legs, and the upavīta or sacred cord falls down from his left shoulder across his chest. As is usual with ascetics, his hair is arranged in a jaṭāmukuṭa, and he wears a simple diadem while a large halo decorated with lotus petals is engraved behind the head. His other finery consists of a bracelet on each wrist, a lovely bejewelled necklace, a pendant hanging from his left ear and an enormous circular disk in the lobe of his right ear. This type of ear-ornament is worn only by women and its presence indicates Śiva's dual nature which combines both aspects of the universe, male and female. According to the mediaeval iconographical texts Śiva should wear this female ear-disk in his left ear. The fact that it is here shown in the right ear indicates that the image was made in a period when the iconographical rules were not yet entirely fixed.

Another point in which the appearance of Śiva does not comply with the traditional representations is the absence of his third eye. It is, however, quite possible that in this case the third eye was shown in paint instead of in relief, for we must remember that in ancient days images were given finishing touches by the painter, as indeed is still the case in modern Hindu temples.

ikonographischen Vorschriften noch nicht lückenlos festgelegt waren.

Ein weiterer Punkt, in dem die Erscheinung Śivas nicht mit der traditionellen Darstellung übereinstimmt, ist das Fehlen des dritten Auges. Es ist jedoch leicht möglich, daß es in diesem Fall nur aufgemalt worden war.

Umā, deren Gesicht leider sehr beschädigt ist, wendet sich Śiva zu, während sie ihren rechten Arm mit einer bezaubernden Geste um seinen Hals und die rechte Schulter schlingt. Ihre linke Hand ist abgebrochen, hat aber – wie auf anderen, ähnlichen Skulpturen – wahrscheinlich einen Spiegel gehalten.

In der Mitte, vor dem knienden Stier, ist die winzige Figur des abgezehrten Weisen Bhṛṅgī zu sehen, der mit seinen Händen die Haltung Śivas als Naṭarāja oder König der Tänzer nachahmt. Dieser Asket hatte sich der Anbetung Śivas geweiht, und zwar derart ausschließlich, daß er sich weigerte, Umā die schuldige Huldigung zu erweisen; worauf diese ihn in ihrem Ärger derart dahinsiechen ließ, daß er nur noch aus Haut und Knochen bestand und nicht mehr fähig war, sich aufrecht auf den schwachen Beinen zu halten, doch verstand Śiva schließlich so geschickt zu vermitteln, daß keiner der Beteiligten «sein Gesicht verlor».

In der rechten unteren Ecke ist Śivas Sohn Kārttikeya oder Skanda, der jugendliche Sport- und Kriegsgott dargestellt, auf seinem Reittier, dem fächerschwänzigen Pfau. Sein Haar ist in drei Locken geordnet, wie man es oft bei Knaben findet, und er hält sein übliches Attribut, eine Lanze, in der linken Hand. In der gegenüberliegenden Ecke ist der andere Sohn, Gaṇeśa, der elefantenköpfige Gott der Weisheit, der die Hindernisse aus dem Weg räumt, zu sehen. Er sitzt in der bequemen sukhāsana-Haltung, mit der linken Hand sich auf das linke Knie stützend und in der rechten einen seiner Stoßzähne haltend, den er vor Zeiten abbrach.

Umā, whose face is unfortunately badly damaged, turns round toward Śiva while she lays her right arm round his neck and right shoulder in a charming gesture. Her left hand has broken off but it probably held up a mirror as in other similar sculptures. Her striped skirt is kept up by a girdle from which a chatelaine hangs down with a loop and a loose end, and a scarf falls down from her now partly damaged left arm. Her hair is arranged in a halo-like chignon at the back of the head. Ear-ornaments similar to those of Śiva, though in reversed order, and a necklace complete her finery.

In the centre, in front of the kneeling bull, stands the tiny figure of the emaciated sage Bhṛṅgī imitating with his hands the attitude of Śiva in his appearance of Naṭarāja or King of Dancers. This ascetic was so devoted to the worship of Śiva that he refused to pay homage to Umā, who then in her anger reduced him to a skin-covered skeleton unable to stand erect on his feeble legs. The legend has however, a happy ending, for Śiva arranged matters amicably so that none of the parties involved lost face.

In the right bottom corner Śiva's son Kārttikeya or Skanda, the youthful god of sports and war, is depicted riding on his vehicle, a fan-tailed peacock. His hair is arranged in three locks as is often the case with young boys and he holds a lance, his usual attribute, in his left hand. In the opposite corner the other son Gaṇeśa, the elephant-headed god of wisdom who removes obstacles, is seated in the easy pose of sukhāsana, leaning with his left hand on his left knee and holding the tusk which once broke off in his right hand. There exist several secondary, hence rather unsatisfactory, legends which were invented to explain this peculiar iconographical aspect of Gaṇeśa.

Behind this god stands a small male figure holding a round object, presumably a skull-cup, in his right hand and a club

Hinter diesem Gott steht eine kleine männliche Figur, die einen runden Gegenstand, wahrscheinlich einen Schädelbecher, in der Rechten hält und eine Keule, oder eher noch einen khaṭvāṅga, in der Linken. Seine wilden Locken sind in die Höhe gezogen, wie es bei den grausamen Aspekten gewisser Gottheiten üblich ist. Dies alles deutet darauf hin, daß es sich wahrscheinlich um Bhairava oder Mahākāla, die grauenerweckende Form Śivas, handelt, die im allgemeinen bei ähnlichen Gruppen an diesem Platz dargestellt wird. In diesem Aspekt, als Gott der Zeit und des Todes, besitzt Śiva ein aggressives Aussehen, im Gegensatz zu seiner milden Form, wie sie in der Hauptfigur der Skulptur dargestellt ist.

Aus den beiden oberen Ecken der Stele kommt je ein vidyādhara oder himmlisches Wesen, eine Blumengirlande tragend, heruntergeschwebt, um dem göttlichen Paar in der Mitte zu huldigen. Dadurch, daß der Bildhauer Śiva und Pārvatī viel größer als die übrigen Götter darstellte, hat er ihre Wichtigkeit betont, doch ist Śiva, der die Mitte des Reliefs einnimmt, der bedeutendere von beiden. Dank des eindrucksvollen Nimbus und der hervorragenden Komposition der verschiedenen Einzelheiten der Skulptur wird unsere Aufmerksamkeit sofort auf das gütig lächelnde Antlitz des großen Gottes gelenkt. Umgeben von den wichtigsten Gottheiten des Śaiva Pantheons ist er der Mittelpunkt des Weltalls sowie seine lebenspendende Kraft. Doch hat der Künstler es vorgezogen, der Milde Śivas mehr Bedeutung beizumessen als seiner Majestät, und er hat diesem Aspekt des großen Gottes Ausdruck verliehen in der reizenden und intimen Haltung Śivas und seiner Gemahlin oder śakti (d.h. seine Energie), deren zärtliche Umarmung noch zu dem unwiderstehlichen Charme dieser wunderschönen Skulptur beiträgt.

Früher in der Sammlung Nieuwenkamp, Edam, erworben von C. van Lier, Amsterdam.

or more likely a khaṭvāṅga in his left. His wild curls are drawn up high as is customary with the fierce aspects of certain gods, and all this points to the fact that he is probably Bhairava or Mahākāla, the terrifying form of Śiva who is usually represented in this place in groups identical to the one under discussion. In this aspect Śiva as god of Time and Death has an aggressive appearance, in contrast to his gentle form shown in the main figure of the sculpture. Similar groups usually show Nandīśvara, another aspect of Śiva, on the right, but in this case he has apparently been omitted by the sculptor.

In both the top corners of the slab a vidyādhara or celestial being, comes flying down carrying a flower garland in order to pay homage to the divine couple depicted in the centre. By representing Śiva and Pārvatī as much larger than the other gods the sculptor has given them due prominence but Śiva, occupying the centre of the relief, is the more important of the two. As a result of the effective halo and the excellent composition of the various details in the sculpture our attention is immediately drawn to the benevolently smiling face of the great god. Surrounded by the most important deities of the Śaiva pantheon he is the centre of the cosmos and its life-giving power. But the artist has chosen to lay more stress on the gentleness of Śiva than on his majesty and he has expressed this aspect of the great god in the sweet and intimate attitude of Śiva and his spouse or śakti (i.e. his energy) whose tender embrace adds to the irresistible charm of this lovely sculpture.

Formerly in the collection of Mr. W. O. J. Nieuwenkamp, Edam, and acquired through Mr. Carel van Lier, Amsterdam.

9. *Die Flußgöttin Yamunā* (RVI 103). Gelblicher, poröser Kalkstein. Wahrscheinlich aus dem nördlichen Madhya Pradesh oder dem südlichen Uttar Pradesh. Ende 7. oder 8. Jahrhundert n. Chr. Höhe 47 cm.

Es ist selbstverständlich, daß für die Menschen der heißen und staubigen Ebenen Nordindiens das Wasser eine der größten Notwendigkeiten ist, sowohl für ihr persönliches Leben als auch für die Fruchtbarkeit ihrer ausgedörrten Felder. Während der jährlichen Trockenperiode, in der wenig oder gar kein Regen fällt, sind die Flüsse und Quellen die einzigen Wasserspender. Es ist daher auch nicht verwunderlich, daß Wassergeister volkstümliche Gottheiten sind, und daß viele Flüsse als besonders heilig gelten. Als Spender der Fruchtbarkeit – eine weibliche Eigenschaft – werden diese Flüsse stets als Göttinnen dargestellt, von denen Gaṅgā, der heilige Fluß Ganges, die größte Verehrung genießt. Die Yamunā, der zweite große Fluß der nördlichen Ebenen, die sich bei Allāhābād mit dem Ganges vereinigt, folgt ihm an Wichtigkeit. Während die Göttin Yamunā gewöhnlich auf einer Schildkröte stehend dargestellt wird, benützt Gaṅgā einen makara als Reittier, ein mythologisches Ungeheuer, das einem Krokodil mit einem Elefantenrüssel ähnelt. In der Gupta-Periode und im frühen Mittelalter wurden diese beiden Göttinnen oft rechts und links vom Eingang eines Heiligtums dargestellt.
Das hier besprochene Relief zeigt uns Yamunā in dvibhaṅga-Haltung auf einer Schildkröte stehend, mit der rechten Hand einen Wasserkrug hebend. Eine Beschädigung oben am Krug läßt vermuten, daß sich ehemals Lotosblumen in dieser Vase befanden, wie es bei ähnlichen Darstellungen von Flußgottheiten der Fall ist. Die Göttin trägt einen gestreiften, mit einer Mittelfalte versehenen Rock, der von einem Gürtel gehalten wird, während ihr ein Schal über den Rücken und beide Arme

9. *River-goddess Yamunā* (RVI 103). Cream-coloured porous lime-stone. Probably from North Madhya Pradesh or South Uttar Pradesh. End of the 7th or 8th century A.D. Height 18½ in.

It is only natural that for the people of the hot and dusty plains of Northern India water is one of the prime necessities for both their private lives and for the fertility of their parched fields. During the annual dry period when there is little or no rain, rivers and wells are the only sources of water. It is therefore not surprising that water spirits are popular deities and that many rivers enjoy great sanctity. As givers of fertility – a female quality – these rivers are always represented as goddesses, the most revered among them being Gaṅgā, the holy river Ganges. The Yamunā, the other great river of the Northern plains which joins the Ganges at Allāhābād, is second in importance. Whereas the goddess Yamunā is usually represented as standing on a tortoise, Gaṅgā uses as her vehicle a makara, a mythological monster resembling a crocodile with an elephant's trunk. In the Gupta and early mediaeval periods these two goddesses were often represented on either side of the entrance to a shrine.
The relief in question shows us Yamunā standing in dvibhaṅga attitude on a tortoise, holding up a waterpot in her right hand. A break at the top of the pot would seem to indicate that at one time there were lotus flowers in it as in similar representations of river deities. The goddess wears a striped skirt pleated in the centre and held up by a girdle while a scarf across her back falls down over both arms. Heavy ear-ornaments, one simple bracelet on each wrist and a necklace from which a chain hangs down between the breasts enhance her female beauty. The hair was probably arranged in a large halo-like chignon but the top of the rectangular

fällt. Schwere Ohrgehänge, ein schlichtes Armband an jedem Gelenk und ein Halsband, von dem eine Kette zwischen den Brüsten herunterhängt, betonen ihre weibliche Schönheit. Das Haar war wahrscheinlich in einem großen, nimbusähnlichen Knoten zusammengefaßt. Doch leider ist der obere Teil der rechteckigen Stele abgebrochen, so daß man es nicht mit Sicherheit sagen kann. Andere ebenfalls verschwundene Teile sind der linke Unterarm und der Kopf der Schildkröte.
Stilistisch gehört die Figur der späten Post-Gupta- oder frühen mittelalterlichen Periode an, genauer ausgedrückt dem Ende des 7. oder dem 8. Jahrhundert, und gewisse Merkmale scheinen auf das nördliche Madhya Pradesh oder das südliche Uttar Pradesh als Ursprungsort hinzudeuten. Die Tatsache, daß die Seiten Brandflecken aufzuweisen scheinen, läßt vermuten, daß die Skulptur schon vor Jahrhunderten, möglicherweise im Verlauf der früheren Moslem-Invasionen, durch Feuer beschädigt wurde. Der Charme dieser graziösen, anmutigen Göttin muß auf die sich dem Heiligtum nähernden Gläubigen einen starken Eindruck gemacht haben, übt sie doch, selbst in ihrem heutigen, beschädigten Zustand, noch einen gewissen Zauber auf uns aus, wie sie das lebenspendende Wasser verheißungsvoll in die Höhe hebt.
Früher in der Sammlung Edward Goldston, London.

stele has unfortunately been broken off and so nothing definite can be said about it. Other parts which have disappeared are the lower left arm and the tortoise's head.
Stylistically the image belongs to the late Post-Gupta or early mediaeval period, more precisely to the end of the 7th or the 8th century, and certain characteristics seem to point to Northern Madhya Pradesh or Southern Uttar Pradesh as its place of origin. The fact that the sides seem to show burnt patches may indicate that the sculpture was already smashed during a fire in antiquity, possibly during the Muslim invasions of ancient times. The charm of this lithe and graceful goddess must have attracted the attention of the devotees approaching the shrine for even in her present damaged state she casts a spell on us, holding up as a promise her gift of life-restoring water.
Formerly in the collection of Mr. Edward Goldston, London.

10. *Kniender Mañjuśrī* (RVI 105). Rötlicher, quarzreicher Sandstein. Aus Bihār, möglicherweise Sārnāth oder Nālandā. 7. oder 8. Jahrhundert n.Chr. Höhe 43,5 cm.

Dieses reizende Fragment war einst ein Teil einer viel größeren, auf der Rückseite unbearbeiteten Skulptur. Wir sehen eine männliche, auf das linke Knie niedergelassene Figur, die Hände in der anbetenden añjalimudrā erhoben, und zu einer größeren Gottheit emporschauend, die früher zu ihrer Rechten stand. Die Komposition der ganzen Skulptur glich wahrscheinlich mehr oder weniger dem unter Nr. 11 beschriebenen Bildwerk. Die Figur wird von einem Sockel in Form einer runden Lotosblüte getragen, über deren Blattspitzen eine Perlbordüre verläuft. Hinter dem Torso ragen Lotosstengel, eine Knospe und eine vollerblühte utpala oder Blaue Lotosblüte empor.

Da die Gestalt ziemlich verwittert ist, lassen sich gewisse Einzelheiten des Schmucks und der Kleidung nicht mehr deutlich erkennen. Eine dhotī oder Lendentuch scheint durch eine Kette, die als Gürtel dient, gehalten zu werden, und eine Schärpe, die wahrscheinlich über die Brust läuft, fällt von der linken Schulter über den Rücken. Vage Umrisse deuten ein Halsband an sowie ein Fußband und Oberarmringe mit einem Blumenmotiv in der Mitte. Das durchlöcherte linke Ohrläppchen scheint leer zu sein, doch im andern Ohr befindet sich eine große Scheibe. Das Haar ist oben auf dem Kopf zusammengefaßt und fällt in langen Locken über Schultern und Rücken. Ein glatter ovaler Nimbus hinter dem Kopf weist darauf hin, daß die Figur ein übermenschliches Wesen ist und kein Bittsteller oder Stifter, ja nicht einmal eine apsaras oder himmlische Nymphe, wie schon vermutet wurde.

Dem Stil nach zu schließen, stammt die Figur aus der späten Post-Gupta- oder frühen mittelalterlichen Periode, genauer gesagt: aus dem 7. oder 8. Jahrhundert, und verschiedene

10. *Kneeling Mañjuśrī* (RVI 105). Pink sandstone with much quartz. From Bihār, possibly Sārnāth or Nālandā. 7th or 8th century A.D. Height 17 in.

This charming fragment once belonged to a much larger sculpture which was not worked on the back. It shows a male figure kneeling on his left knee, raising his hands in the worshipping attitude of añjalimudrā while he is looking up at a larger deity who formerly stood on his right. The composition of the whole sculpture probably more or less resembled that of the image described under No. 11. The figure is supported by a pedestal in the form of a round lotus flower which has a pearl border running round the top of its petals. Behind the image rise up lotus stalks, a bud and a full blown utpala or blue lotus flower.

As the figure is rather worn, certain details of jewelry and dress are not quite clear. A dhotī or loin-cloth seems to be held up by a chain acting as a girdle and there is a scarf which probably runs across the chest and falls down from the left shoulder along the back. Vague contours indicate a necklace, an anklet and armlets with a central floral motif. There seems to be nothing in the pierced lobe of the left ear but in the other ear there is a large disk. The hair is gathered up on top of the head and falls down in long ringlets on to the shoulders and back. Behind the head a plain oval halo indicates that the figure is a superhuman being and neither a supplicating layman nor a donor, nor even an apsaras or heavenly nymph, as has been suggested.

Judging by its style the sculpture belongs to the late Post-Gupta or early mediaeval time, more precisely to the period covering the 7th and 8th centuries and some details are strongly reminiscent of certain images found in the Buddhist centres of Sārnāth and Nālandā.

Details erinnern stark an gewisse Bildwerke, die man in den buddhistischen Zentren von Sārnāth und Nālandā gefunden hat.
Die Identität der Figur läßt sich durch ihre spezielle Haartracht bestimmen, die, wenn es sich um buddhistische Bildwerke handelt, für Mañjuśrī, den Bodhisattva des Geistigen Wissens, charakteristisch ist. Daraus ergibt sich, daß die Hauptfigur, der dieser Mañjuśrī ehemals als Begleiter zugeordnet war, vermutlich Lokanātha gewesen ist, eine viel verehrte Form des Avalokiteśvara, des Bodhisattva des Erbarmens. Die wundervolle Schlichtheit und der Zauber dieses anmutigen Fragments lassen vermuten, daß die Skulptur, als sie noch unbeschädigt und vollständig war, eine der schönsten ihrer Zeit gewesen sein muß.
Früher in der Sammlung Luzac & Co., London.

The identity of the figure can be determined by the peculiar arrangement of the hair which in a Buddhist environment is characteristic of Mañjuśrī, the Bodhisattva of Spiritual Knowledge. As a result of this identification it seems likely that the main figure to which this Mañjuśrī at one time acted as an attendant was Lokanātha, a much revered form of Avalokiteśvara, the Bodhisattva of Compassion. The superb simplicity and charm of this graceful fragment indicate that the complete sculpture must at one time have been one of the finest images of its period.
Formerly in the collection of Messrs. Luzac & Co., London.

Mittelalterliche Schulen von Nordindien
Bihār und Bengalen – Oṛissā – Zentral- und Westindien

Mediaeval Schools of Northern India
Bihār and Bengal – Oṛissā – Central and Western India

11 a, b, c, d. *Stehender Lokanātha* (RVI 106). Schwarzer Basalt. Aus Teladha Vihāra in Bihār. Ungefähr 9. Jahrhundert n. Chr. Höhe 96 cm.

Diese Figur, die Lokanātha, eine spezielle Form des Bodhisattva Avalokiteśvara oder Padmapāṇi darstellt, gehört der frühen Pāla-Schule an und gleicht außerordentlich den Skulpturen, die man in den großen Klöstern von Nālandā und Kurkihār in Bihār gefunden hat. Einen genaueren Hinweis auf ihre Herkunft fand ich zufällig in einer kurzen Notiz, die als Ursprungsort Teladha Vihāra bezeichnete (Siehe Seite 112). Gewisse stilistische Einzelheiten des Bildwerkes sowie epigraphische Eigentümlichkeiten der Inschriften auf Nimbus und Sockel gestatten eine genauere Datumsbestimmung.
Die Figur, die sich in starkem Hochrelief gegen eine Rückenplatte mit halbrundem Oberteil abhebt, steht in der bequemen ābhaṅga-Haltung auf einem großen Lotos, über dessen Blattspitzen eine Perlbordüre verläuft. Lokanāthas rechte Hand hängt in varamudrā, der Haltung der Gunstgewährung, vor einem geöffneten Lotos herunter. In den Flächen beider Hände läßt sich ein kleines Rad, das Symbol der buddhistischen Lehre, erkennen. In der Linken hält der Bodhisattva den Stengel eines padma, der rosafarbenen Lotosblüte, die aus einem verschlungenen Rankenmuster an seiner Seite emporwächst und in einer großen, runden, vollerblühten Blume endet. Die Lotosblüte ist eines der wichtigsten Symbole der indischen Kunst, das in erster Linie Ausdruck der Reinheit ist. In der buddhistischen Kunst wird sie oft als Symbol für die Geburt Buddhas verwendet, doch im weiteren Sinn soll sie die geistige Geburt oder Erleuchtung bedeuten. In vielen Fällen, z. B. wenn eine Gottheit ihn in der Hand hält (līlākamala), ist der Lotos auch Symbol für die stoffliche Welt oder das Universum.
Der Bodhisattva ist mit einer gestreiften, von verschiedenen

11 a, b, c, d. *Standing Lokanātha* (RVI 106). Black basalt. From Teladha Vihāra in Bihār. About 9th century. Height 37⅔ in.

This image representing Lokanātha, a special form of the Bodhisattva Avalokiteśvara or Padmapāṇi, belongs to the early Pāla school of art, and strongly resembles some of the sculptures found in the great monasteries of Nālandā and Kurkihār in Bihār. I found a more precise indication of its provenance in a short note giving its origin as Teladha Vihāra (see p. 112). Certain stylistic details of the image and epigraphical peculiarities of the inscriptions on the halo and the base define the date more precisely to about the 9th century.
The figure, represented in very high relief, stands out from a slab with a semi-circular top in the easy pose of ābhaṅga, on a large lotus with a pearl border along the upper edge of its petals. Lokanātha's right hand hangs down in front of an open lotus in varamudrā, the attitude of bestowing a boon and in the palms of both hands a small wheel, symbol of the teachings of Buddhism can be seen. In his left hand the Bodhisattva holds the stem of a padma or pink lotus which springs up from entangled plant motifs at his side and ends in a large circular flower in full bloom. The lotus flower is among the most important symbols in Indian art, one of its basic meanings being that of purity. In Buddhist art it is often used as a symbol for Buddha's birth but in a more general sense it stands for spiritual birth or enlightenment. In many cases the lotus is also a symbol of the material world or the universe, for instance when a deity holds it in his hand (līlākamala).
The Bodhisattva is dressed in a striped dhotī sprinkled with various flower motifs, held up by a jewelled girdle with a

Blumenmotiven gezierten dhotī bekleidet, die von einem juwelengeschmückten Gürtel mit einer Mittelschließe gehalten wird. Ein Stoffzipfel fällt über den Gürtel auf die rechte Hüfte, und graziöse Falten rieseln zwischen den Beinen hernieder. Um die Hüften ist eine Schärpe geknotet, deren Enden auf der linken Seite in eleganten Windungen ausschwingen. Eine quer über die Brust drapierte Schärpe ist auf der linken Schulter eingerollt, um sodann über den Rücken auf die linke Hüfte herunterzufallen. Lokanāthas Haar, das – wie bei den Asketen üblich – in jaṭāmukuṭa angeordnet ist, wird von einem Diadem zusammengehalten, wobei einige Locken auf beide Schultern herabfallen. In den Haaren trägt er eine kleine sitzende Figur des Dhyāni-Buddha Amitābha, der die Hände in dhyānamudrā, der Haltung des Meditierens, hält – ein Detail, das daran erinnert, daß Lokanātha eine Emanation des Amitābha ist. Auf der Stirn läßt sich die ūrṇā erkennen, das Zeichen der Göttlichkeit des Bodhisattva. Prächtiges Geschmeide und das upavīta vervollständigen die fürstliche Ausstattung.

Die Rückenplatte, vor der die Figur steht, ist mit einem Querbalken geschmückt, der auf beiden Seiten von vertikalen Stützbalken getragen wird – alle mit Lotosranken verziert. Der mit einem geflammten Rand versehene ovale Nimbus hinter dem Kopf trägt eine Sanskrit-Inschrift in der Schreibweise des 9. oder vielleicht auch des frühen 10. Jahrhunderts. Der Inhalt lautet: «Ye dharmmā hetuprabhavā hetuṃ teṣaṃ tathāgato hyavadatteṣā(a)ñca yo nirodha evamvā(a)dī mahā(a)śramaṇaḥ.» Die Übersetzung dieser Formel, die man oft das buddhistische Credo nennt, lautet folgendermaßen: «Der Tathāgata (d.h. der Buddha) erklärte die Ursache der aus einer Ursache entsprossenen Sachen und deren Vernichtung. So sprach der große Bettelmönch.»

In der oberen linken Ecke der Skulptur befindet sich eine kleine Darstellung eines Buddha oder eher noch eines Dhyāni-

central clasp. A lappet falls back over the girdle on the right hip and a pleat cascades down gracefully between the legs. Round the hips a sash is knotted, its ends fluttering out in elegant curves down the right leg. A scarf draped diagonally across the chest and coiled round on the left shoulder, falls down the back on to the left hip. Lokanātha wears a diadem and his hair is arranged in jaṭāmukuṭa as is usual with ascetics, with a few locks falling on to both shoulders. In his hair he wears a small image of the Dhyāni-Buddha Amitābha seated with his hands in dhyānamudrā, the attitude of meditation, a detail which refers to the fact that Lokanātha is an emanation of Amitābha. On his forehead we discern the ūrṇā, mark of the Bodhisattva's divine status. A pearl-chain and a beautifully worked necklace set with precious stones, an upavīta or sacred cord running across the chest and right arm and consisting of two ropes of pearls, elaborate armlets, one simple bracelet on each wrist and wide anklets complete his princely attire.

The slab against which the figure stands is decorated with a cross-bar supported by a vertical upright on either side, all decorated with lotus scrolls. The oval halo with a flaming rim behind the head carries a Sanskrit inscription in 9th or possibly early 10th century script. The contents read: "Ye dharmmā hetuprabhavā hetuṃ teṣaṃ tathāgato hyavadatteṣā(a)ñca yo nirodha evamvā(a)dī mahā(a)śramaṇaḥ." In translation this formula, often called the Buddhist creed, runs: "Of all phenomena sprung from a cause the Tathāgata (i.e. the Buddha) the cause hath told and also their cessation. Thus spake the great mendicant."

In the upper left-hand corner of the sculpture a small image of a Buddha, or more likely a Dhyāni-Buddha with damaged head, is seated on a lotus with a pearl border, with an undecorated aureole behind him. His legs are folded in the attitude

Buddha mit beschädigtem Kopf, der vor einer glatten Aureole in vajrāsana auf einem perlgeränderten Lotos sitzt; die linke Hand liegt im Schoß, und die rechte war ursprünglich in einer Haltung erhoben, die abhayamudrā sein könnte, aber tatsächlich eher wie vitarkamudrā aussieht, die ihn entweder als den Dhyāni-Buddha Amoghasiddhi oder als den Mānuṣi-Buddha Śākyamuni charakterisieren würde. Die Bedeutung dieser kleinen Figur ist nicht ganz klar, da unsere heutigen Kenntnisse auf dem Gebiet des mittelalterlichen Buddhismus uns noch keinerlei Aufschlüsse über die speziellen Beziehungen zwischen Lokanātha und Amoghasiddhi zu geben vermögen. Es ist daher vielleicht die Annahme vorzuziehen, daß die Figur Śākyamuni darstellt, da er der Mānuṣi-Buddha ist, der aus Amitābha emanierte und mit Lokanātha und Amitābha zusammen eine wohlbekannte Dreiheit bildet.

Unten sind noch zwei weitere Figuren dargestellt. Rechts die Gottheit Hayagrīva (der Pferdehalsige), an dem Pferdekopf zu erkennen, der aus der Mitte seiner wilden Lockenfrisur hervorragt. Er ist einer der Dharmapālas oder Verteidiger des Buddhismus und tritt gewöhnlich als Begleiter des Lokanātha auf. In manchen Texten wird er als eine Emanation des Amitābha betrachtet, ebenso wie Lokanātha und der Mānuṣi-Buddha Śākyamuni, die beide ebenfalls in dieser Skulptur dargestellt sind. Er steht vor einer glatten Gloriole auf einem Lotossockel mit einer Perlbordüre am oberen Rand und läßt den linken Fuß auf dem Blatt einer schweren Axt ruhen. Die rechte Hand ist in karaṇamudrā erhoben, einer Haltung, die große Aktivität und Energie ausdrückt. Diese mudrā, die in einigen der ikonographischen Texten vorgeschrieben wird, findet sich ziemlich selten bei den indischen Darstellungen des Hayagrīva, jedoch des öfteren im Tibet.

In Übereinstimmung mit diesen Texten wird der Gott mit einem dicken Hängebauch und grimmigem Aussehen abge-

of vajrāsana, his left hand lies in his lap and his slightly damaged right hand was originally raised in an attitude which could be abhayamudrā, but actually looks more like vitarkamudrā, a teaching attitude. This would identify him as either the Dhyāni-Buddha Amoghasiddhi or the Mānuṣi-Buddha Śākyamuni respectively. The significance of this small image is not quite clear as the present state of our knowledge of mediaeval Buddhism does not reveal any particular relation between Lokanātha and Amoghasiddhi. It might therefore be preferable to suppose that the image represents Śākyamuni as he is the Mānuṣi-Buddha emanating from Amitābha and forms a well-known triad with Lokanātha and Amitābha.

In the lower part of the stele two more figures are depicted. On the right the deity Hayagrīva (the Horse-necked One) can be identified by the horse's head emerging from the centre of his wild and curly coiffure. He is one of the Dharmapālas or Defenders of Buddhism and figures regularly as an attendant of Lokanātha. In some texts he is considered to be an emanation of Amitābha in the same way as Lokanātha and the Mānuṣi-Buddha Śākyamuni, both represented in this sculpture as we saw above. He is standing on a lotus pedestal with a pearl border along the top and with a plain aureole behind him. His left foot rests on the blade of a heavy axe while his left hand rests on its handle and also holds a noose which runs along his arm, with its loop visible behind his left shoulder. His right hand is raised in karaṇamudrā, an attitude expressing great energy and activity. This mudrā, prescribed by some of the iconographical texts, is not often found in Indian images of Hayagrīva; it occurs more regularly in Tibet.

In accordance with these same texts the god is depicted with a fat sagging belly and a fierce appearance. This is expressed in the sculpture by raised eyebrows, bulging eyes, a moustache

bildet. In der hier beschriebenen Skulptur kommt dies durch die hochgezogenen Augenbrauen und die vorquellenden Augen zum Ausdruck sowie durch den Schnurrbart und die vorstehenden Fangzähne, während die Armspangen und das upavīta, die heilige Schnur, aus Schlangen gebildet werden. Es sei denn, daß der Schlangenkopf über der linken Hand nicht ein Teil des upavīta ist, sondern eigentlich das Ende der Schleife, die Hayagrīva in dieser Hand hält, so daß die Schlange ein nāgapāśa wäre, d.h. eine Schleife, die aus einer Schlange besteht. Eine enge dhotī und Schmuck vervollständigen die Ausstattung dieser aggressiven kleinen Figur.

Links unten sitzt auf einer niederen Bank eine kleine Mönchsfigur, die Beine in vīrāsana-Haltung gekreuzt. Diese ist mit dem üblichen Mönchsgewand bekleidet, und der Kopf ist glattrasiert. In der linken Hand hält der Mönch einen Strauß Lotosblüten, und in der rechten trägt er ein Weihrauchgefäß, aus dem Weihrauch aufsteigt. Eine kurze Inschrift auf dem Sockel gibt den Namen dieser Figur als Prajñāsena an. Wahrscheinlich handelt es sich bei dieser kleinen Gestalt um das Bildnis des Stifters der Lokanātha-Stele, denn in der mittelalterlichen Kunst war es allgemein üblich, den frommen Stifter auf dem Sockel seiner Votivgabe darzustellen. Diese Erklärung scheint noch durch die Tatsache gestützt zu werden, daß Prajñāsena auf einem Bänkchen und nicht auf einem Lotossockel sitzt, während er – wie auf ähnlichen Stifterbildern – die üblichen Gaben, Blumen und Weihrauch, darbringt.

Wenn der flache Hintergrund, vor dem der Mönch sitzt, nicht der Rücken seines Sitzes ist, sondern ein prabhāmaṇḍala oder einen Glorienschein darstellt, wie es bei Hayagrīva und der kleinen Buddha-Figur weiter oben der Fall ist, dann könnte es scheinen, als ob der Bildhauer dem Stifter mehr zugestanden hätte, als ihm zukam, es sei denn, daß der Mönch Prajñāsena

and protruding fangs, while the armlets and the upavīta or sacred cord consist of snakes, unless the head of the serpent visible above the left hand is not part of the upavīta but actually the end of the noose which Hayagrīva holds in that hand, so that the snake is a nāgapāśa or noose consisting of a snake. A tight striped dhotī held up by a girdle, circular ear-disks, a necklace and one bracelet on each wrist complete the outfit of this aggressive little figure.

On the left of the stele a small figure of a monk is seated on a low stool with his legs folded in the attitude of vīrāsana. He is dressed in the usual monk's robe and his head is clean-shaven. In his left hand he holds up a bunch of lotus flowers and in his right he carries a censer from which arises incense. Underneath a short inscription on the base gives the name of this personage as Prajñāsena. Probably the small figure is a representation of the donor of the Lokanātha image, for it was a regular practice in mediaeval art to depict the pious donor of a sculpture on the base of his votive gift. This explanation would seem to be stressed by the fact that Prajñāsena is seated on a stool and not on a lotus pedestal while he holds up the usual offerings of flowers and incense as in similar representations of donors.

If the flat background against which the monk is sitting is not the back of his seat but is meant to represent a prabhāmaṇḍala or aureole, as in the case of Hayagrīva and the small Buddha figure higher up, then the sculptor would seem to have given the donor more than he was actually entitled to; unless the monk Prajñāsena is one of the teachers revered by mediaeval Buddhism as saints, but so far I have not been able to trace any teacher of this name. This, with the details mentioned above, added to the fact that the lotus vegetation is only engraved under the pedestals of Lokanātha and Hayagrīva and not under the stool of Prajñāsena, would lead us

einer der Lehrer wäre, die von dem mittelalterlichen Buddhismus als Heilige verehrt wurden. Alle diese Details sowie die Tatsache, daß die Lotosvegetation nur unter dem Lotossockel von Lokanātha und Hayagrīva und nicht unter dem Schemel des Prajñāsena eingemeißelt ist, dürften uns veranlassen, anzunehmen, daß es sich bei unserer Figur tatsächlich um den Stifter der Stele handelt.
Abgesehen von dem leicht abgegriffenen Gesicht des Lokanātha sowie dem fehlenden Kopf und der beschädigten rechten Hand der kleinen Buddha-Figur, befindet sich die Skulptur in fast perfektem Zustand. Sie ist ein wichtiges Stück, nicht nur auf Grund ihrer interessanten ikonographischen Details, sondern auch weil sie zu den allerbesten Pāla-Skulpturen gehört, die uns erhalten geblieben sind. Im Gegensatz zu den stereotypen Erzeugnissen der späteren Pāla-Schule zeigt dieser Lokanātha eine beseelte Lebendigkeit, verbunden mit der Grazie und dem Charme den die frühe Pāla-Kunst von der Gupta-Periode ererbte; tatsächlich repräsentiert die Skulptur einen Höhepunkt der buddhistischen Kunst des Mittelalters.
Früher in der Sammlung Luzac & Co., London.

to believe that at present it is best to keep to the more normal and logical conclusion, that the figure actually represents the donor of the image.
Apart from the slightly abraded face of Lokanātha and the missing head and damaged right hand of the small Buddha figure, the sculpture under discussion is in almost perfect condition. It is an important example not only on account of its interesting iconographical details but also because it belongs to the very best Pāla sculptures which have come down to us. In contrast to the stereotyped products of the later Pāla school this Lokanātha displays a lively animation combined with the grace and charm which early Pāla art inherited from the Gupta period, in fact the sculpture represents mediaeval Buddhist art at its very best.
Formerly in the collection of Messrs. Luzac & Co., London.

12 a, b. *Fragment einer stūpa-Verzierung* (RVI 211). Blaugrauer geschieferter Sandstein, mit Spuren von brauner und roter Bemalung auf den Buddha-Figuren. Aus Kurkihār, Bihār. Ungefähr 11. Jahrhundert. Höhe 36 cm.

Eine der berühmten buddhistischen Lehrstätten des Mittelalters war das Kloster Kukkuṭapāda Giri, das im Gebiet des heutigen Dorfes Kurkihār im Bezirk Gayā lag. Dieses alte Kloster muß eine reiche Anzahl Monumente besessen haben, u.a. viele stūpas von verschiedener Größe, ähnlich denen des

12 a, b. *Stūpa decoration* (RVI 211). Bluish grey schistose sandstone with traces of brown and red paint on the Buddha figures. From Kurkihār, Bihār. About 11th century.
Height 14 in.

During the middle ages one of the famous centres of learning was the Buddhist monastery of Kukkuṭapāda Giri situated in the present village of Kurkihār in the Gayā district. This ancient monastery must have contained numerous monuments, among them many stūpas of various sizes similar to

Fig. F

buddhistischen Zentrums von Bodh Gayā, das sich in der Nähe befindet. Gewöhnlich waren diese stūpas Votivgaben, und in manchen Fällen mögen sie die Asche bedeutender Mönche oder Äbte in sich geborgen haben, wie es jetzt noch im Tibet der Brauch ist. Die kleineren stūpas sind monolithisch, doch die größeren sind mit behauenen Steinplatten verkleidet, von denen jede eine vollständige Ecke enthält. Und das hier besprochene Fragment muß einst als eine der vier Seiten der quadratischen Basis eines solchen stūpa gedient haben (Fig. F).

Diese Tafel, deren linke untere Ecke fehlt, zeigt eine starke Profilierung, Wülste und verschiedene Gesimse, von denen eines mit Lotosrosetten geschmückt ist, während die echte Ecke links und die beiden vorstehenden Ecken Blättermotive aufweisen. In der Mitte befindet sich ein Miniaturtempel mit der üblichen Turmspitze, wie sie bei den mittelalterlichen Heiligtümern des nördlichen Indien gebräuchlich sind. Unglücklicherweise ist der āmalaka, der die Spitze krönte, zum größten Teil abgeschlagen. Der Hauptteil des Tempels zeigt einen großen, mit einem schönen Rankenmuster verzierten, dreilappigen Bogen, der von zwei Pfeilern getragen wird, deren Sockel kugeligen Töpfen gleichen. Eine Perlenschnur, die in einer Quaste endet, hängt an beiden Seiten der so geformten Nische herab, in deren Innern ein gekrönter Buddha sitzt, der ein prachtvolles Halsband und Ohrschmuck trägt. Er sitzt in vajrāsana-Haltung auf einem Lotos, die rechte Hand in bhūmisparśamudrā, womit er die Erdgöttin als Zeugin anruft. Das Dach enthält eine kleinere und weniger kunstvolle Nische, in der ein Buddha steht, der keinen Schmuck trägt und dessen Gewand, im Gegensatz zu dem zuvor erwähnten sitzenden Buddha, beide Schultern bedeckt. Er erhebt seine rechte Hand in der ermutigenden abhayamudrā, während die linke den Saum seines Gewandes faßt.

those of the Buddhist centre of Bodh Gayā not far away. Usually these stūpas were votive gifts and in some cases they may have contained the ashes of important monks or abbots as is still the custom in Tibet. The smaller stūpas are monolithic but the larger ones are covered with carved stone slabs, each comprising one complete corner, and the fragment under discussion must once have acted as one of the four sides of the square base of such a stūpa (see fig. F).

The profile of the slab, the bottom left-hand corner of which is missing, shows various mouldings. One of them is decorated with lotus rosettes while the true corner on the left and the two projecting corners show leafy designs in relief. The centre is occupied by a miniature temple with the usual spire typical of the mediaeval shrines of North India. Unfortunately the greater part of the āmalaka crowning the top has been knocked off. The body of the temple shows a large trefoil arch covered with elegant scrolls and supported by two pillars with bases resembling bulbous pots. A rope of pearls ending in a tassel falls down on each side of the resulting niche, and inside it a crowned Buddha wearing a beautiful necklace and ear-ornaments, is seated in vajrāsana on a lotus pedestal holding his right hand in bhūmisparśamudrā, by which he calls up the Earth goddess as his witness. The roof contains a smaller and less elaborate niche in which a Buddha is standing. He wears no jewelry and his robe covers both shoulders in contrast to the seated Buddha just described. He raises his right hand in the reassuring attitude of abhayamudrā while his left hand hangs down holding the hem of his robe.

Many slabs similar to the one in question have been discovered but the Barodā Museum and Picture Gallery possesses one which is absolutely identical down to the smallest details of the decoration, the only difference being in the attitudes of both Buddha figures. There seems no doubt whatever that

Es gibt viele Platten, die der hier besprochenen ähnlich sind, doch das Barodā Museum and Picture Gallery besitzt eine, die mit dieser hier sogar bis in die kleinsten Details identisch ist. Der einzige Unterschied besteht in der Haltung der beiden Buddha-Figuren. Es scheint außer Zweifel, daß beide Tafeln von dem gleichen stūpa stammen; und glücklicherweise ist die Herkunft des im Barodā Museum befindlichen Stückes bekannt. Es wurde 1925 aus Kurkihār erworben, was einen Rückschluß auf die Herkunft der Steinplatte im Rietberg-Museum erlaubt.

In der Hauptnische der Barodā-Skulptur sitzt ein gekrönter Buddha in dharmacakramudrā, einer Haltung, die die Darstellung der ersten Predigt der buddhistischen Lehre in Sārnāth bedeutet, während eine kleine Figur auf der Vorderseite des Lotossockels sitzt. Die Platte im Museum Rietberg zeigt einen entsprechenden Buddha in bhūmisparśamudrā und soll daher wahrscheinlich die geistige Erleuchtung des Herrn in Bodh Gayā veranschaulichen. Eine kleine weibliche Figur, die vor dem Lotossockel kniet und ein Gefäß hält, muß die Erdgöttin sein, die der Buddha als Zeugin aufruft.

Der stehende Buddha in der oberen Nische stellt wahrscheinlich den Abstieg aus dem «Himmel der Dreiunddreißig Götter» dar, nachdem Buddha dort den Buddhismus gepredigt hatte. Der Buddha, der in der entsprechenden Nische auf der Barodā-Platte in dharmacakramudrā sitzt, ist höchstwahrscheinlich die Darstellung eines andern der acht wichtigen Ereignisse im Leben Buddhas, nämlich des Wunders von Śrāvastī.

Nach den Nischenszenen dieser beiden Platten zu schließen, wäre man geneigt, anzunehmen, daß die vier größeren Nischen rund um die Basis des stūpa die vier wichtigsten Begebnisse im Leben Buddhas darstellen, während die vier oberen Nischen die andern, weniger bedeutungsvollen Ereignisse zeigen.

both slabs came from the same stūpa and fortunately the origin of the piece in the Barodā Museum is known. It was acquired in 1925 from Kurkihār and so the provenance of the slab in the Rietberg Museum can be recovered in this way.

In the main niche of the Barodā sculpture a crowned Buddha figure is seated in dharmacakramudrā, which represents the scene of the first preaching of the gospel of Buddhism at Sārnāth, while a small figure sits in front of the lotus pedestal. The Rietberg slab shows the corresponding Buddha in bhūmisparśamudrā and so the scene presumably represents the spiritual enlightenment of the Lord at Bodh Gayā. A small female figure kneeling in front of the lotus pedestal holding a bowl must be the Earth goddess, called up by the Buddha as his witness.

The standing Buddha in the top niche probably depicts the descent from the "Heaven of the Thirty-three Gods" after the Buddha had preached Buddhism there. The Buddha seated in dharmacakramudrā in the corresponding niche on the Barodā slab is most likely a representation of another of the eight important events in Buddha's life, namely the miracle of Śrāvastī.

Taking into account the scenes in the niches on both slabs one is tempted to assume that the four larger niches round the base of the stūpa represented the four most important events in the Buddha's life, while the four upper niches depicted the other, less important ones. Such an arrangement of these eight scenes often depicted on votive stūpas is not, however, a strict rule.

The style of the decorative details and of the Buddha figures suggests that the stūpa was most probably erected in the first half of the later Pāla period, about the 11th century.

The fact that the Buddhas in the lower niches wear crowns,

Doch besteht für eine solche Anordnung dieser acht, sehr oft auf Votivstūpas vorkommenden Szenen keinerlei bindende Regel.

Der Stil der dekorativen Details und der Buddha-Figuren läßt vermuten, daß der stūpa höchstwahrscheinlich in der ersten Hälfte der späteren Pāla-Periode, ungefähr im 11. Jahrhundert, errichtet wurde.

Die Tatsache, daß die Buddhas in den unteren Nischen Kronen, Ohrschmuck und Halsbänder tragen, bedeutet wahrscheinlich, daß der Meister hier in seinem Saṃbhogakāya oder transzendenten Aspekt dargestellt ist. Diese ikonographische Eigentümlichkeit tritt öfter in der Pāla-Kunst von Bihār und Bengalen in Erscheinung und ist zweifellos der Ausdruck gewisser metaphysischer Spekulationen des mittelalterlichen Buddhismus.

Früher in der Sammlung Dr. Edmund Stinnes und erworben von Jan Kleykamp, New York.

ear-ornaments and necklaces probably indicates that the Master is here represented in his Saṃbhogakāya or transcendental aspect.

This iconographical peculiarity occurs often in the Pāla art of Bihār and Bengal and undoubtedly reflects certain developments in the metaphysical speculations of mediaeval Buddhism.

Formerly in the collection of Dr. Edmund Stinnes and acquired through Mr. Jan Kleykamp, New York.

13 a, b. *Die Nymphe und der Skorpion* (RVI 205). Schwarzer Basalt. Wahrscheinlich aus Bihār. 2. Hälfte 11. oder 12. Jahrhundert. Höhe 30 cm.

Dieses rechteckige Relief bildete möglicherweise seinerzeit einen Teil der Steinumrahmung, die den Eingang eines Heiligtums schmückte, denn verschiedene Türpfosten aus Bihār weisen ziemlich ähnliche kleine weibliche Figuren auf. Die tribhaṅga-Haltung des Körpers – eine sehr beliebte Pose in der indischen Kunst – wird noch dadurch betont, daß die Beine in einem sehr weiten Winkel gekreuzt sind. Mit der linken Hand hebt die Dame ihren Rock in die Höhe, den sie gerade mit der andern Hand geöffnet hat, deren Finger in einer recht bemerkenswerten Haltung gegen die rechte Hüfte gestemmt sind. Der Stoff des Rockes ist mit Streifen und großen Blumenmotiven gemustert. Ein schmaler Schal über ihrem Rücken ist bei den Ellbogen über beide Arme drapiert und fließt in graziösen Windungen zu beiden Seiten ihres Körpers herab. Sie trägt ein einfaches Diadem, während das Haar auf der linken Schulter zu einem Knoten zusammengefaßt ist. Auf der Stirn sieht man den runden tilaka, wie man ihn auch heute noch bei den indischen Damen findet. Ihr Schmuck besteht aus großen, runden Ohrringen und kleinen Knöpfen am oberen Rand der Ohren, zwei Halsketten, von denen eine über die Brust herunterhängt, manschettenähnlichen Armbändern und Oberarmspangen mit spitz zulaufenden Blätterwedeln.
Verschiedene Einzelheiten des Schmuckes wie auch die Haltung der Füße und der allgemeine Stil der Figur lassen darauf schließen, daß das Relief aus der späteren Pāla-Periode stammt, genauer gesagt: aus der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts oder dem 12. Jahrhundert. Beide Füße, die linke Hand und der Stoff des Rocks in dieser Hand sind beschädigt, während das Gesicht und die rechte Hand leicht abgeschliffen sind.

13 a, b. *The nymph and the scorpion* (RVI 205). Black basalt. Probably from Bihār. Second half of the 11th or 12th century. Height 11³/₄ in.

At one time this rectangular relief perhaps formed part of a stone frame decorating the entrance to a shrine, for several doorjambs from Bihār depict rather similar small female figures. The tribhaṅga attitude of the body – a very favourite pose in Indian art – is stressed by the fact that the legs are crossed at a very wide angle. With her left hand the lady holds up the skirt which she has just undone with her right, the fingers of which are pressed in a rather remarkable attitude against her right thigh. The material of the skirt is decorated with stripes and large floral motifs. A narrow scarf across her back is draped over both arms at the elbows and flows down in graceful curves on both sides of the body. She wears a simple diadem while her hair is gathered in a chignon on her left shoulder. On her forehead the circular tilaka, common even nowadays with Indian ladies, is visible. Her finery consists of large round ear-rings and small studs in the top of her ears, two necklaces, one of which falls down over both breasts, cuff-like bracelets, and armlets with pointed leaf fronds.
Various details of the jewelry as well as the attitude of the feet and the general style of the figure indicate that the relief dates from the later Pāla period, more specifically from the second half of the 11th or the 12th century. Both feet, the left hand and the material of the skirt held up by it are damaged while the face and the right hand are slightly rubbed.
To the left stands a small female attendant whose head and feet have completely disappeared. She wears a scarf and a striped skirt, and raises her right hand. In her left arm she carries a large conical object, possibly a drum, which she is about to beat with her right hand.

Links von ihr steht die Figur einer kleinen weiblichen Dienerin, deren Kopf und Füße vollständig fehlen. Sie trägt einen Schal und einen gestreiften Rock und hebt die rechte Hand in die Höhe. Im linken Arm trägt sie einen großen, konischen Gegenstand, vielleicht eine Trommel, die mit der rechten Hand zu schlagen sie gerade im Begriff ist.

Die Hauptfigur des Reliefs stellt offensichtlich eine der surasundarīs oder himmlischen Schönheiten dar, die die auf den Außenmauern der mittelalterlichen Heiligtümer Nordindiens dargestellten Götter begleiten. Sie lehnt sich gegen den Stamm eines Mangobaums, der zu ihrer Rechten steht und seine Zweige über ihr Haupt breitet. Dieses Detail soll daran erinnern, daß die mittelalterlichen surasundarīs Nachfahren der yakṣiṇīs oder Dryaden sind, die in der alten indischen Kunst eine große Rolle spielten. Diese yakṣiṇīs repräsentieren die vegetativen Kräfte der Natur; und der Baum auf unserem Relief mit seinen schwer beladenen Zweigen, die unter dem Gewicht der vollausgereiften Früchte herniederhängen, deutet symbolisch auf den Fruchtbarkeitsaspekt dieses himmlischen Jungfräuleins hin; was noch dadurch unterstrichen wird, daß sie gerade im Begriff ist, ihren Rock zu lösen. Der Künstler fand jedoch eine gute Ausrede für diese scheinbar unschickliche Handlung in der Form eines großen Skorpions, der ihr unter die Kleider schlüpfte, und der, obzwar teilweise abgerieben, noch immer an ihrem rechten Bein hinaufkriechend, zu sehen ist.

Schon in den frühen indischen Kunstschulen hat sich das reizende Motiv der lieblichen jungen Frau unter einem Baum außerordentlicher Beliebtheit erfreut, und während der folgenden Jahrhunderte ist es ein immer wiederkehrendes Thema geblieben, das den indischen Künstlern erlaubte, ihrer Bewunderung für die Schönheit des weiblichen Körpers Ausdruck zu verleihen. Trotzdem stellten sie die weiblichen Wesen

The main figure of the relief obviously represents one of the surasundarīs or celestial beauties, who accompany the gods depicted on the outer walls of the mediaeval shrines of North India. She leans against the trunk of a mango tree growing on the right. It spreads its branches over her head and this detail reminds us of the fact that these mediaeval surasundarīs are descendants of the yakṣiṇīs or dryads popular in ancient Indian art. Such yakṣiṇīs represent the vegetative forces of nature and the tree in our relief with its heavily laden branches sagging under the weight of the full grown fruit reflects in a symbolic manner the fertility aspect of the heavenly damsel, which is stressed by the fact that she is loosening her skirt. The artist has, however, provided a good excuse for this seemingly immodest act in the form of a large scorpion which has crept among her clothes and which, though partly rubbed away, can still be seen crawling up her right leg.

Already in the early schools of Indian art the attractive subject of a lovely young woman under a tree had developed into a popular motif. During the ensuing centuries it remained an ever recurring subject through which the Indian artists were able to express their admiration for the beauty of the female body. In spite of this they rarely depicted their subjects completely naked, without adding a detail to their sculpture which could act as an excuse or explanation. Sometimes a naughty monkey pulls off the lady's skirt and she is about to slap the culprit with a branch or a fly-whisk. In other cases a lizard or a scorpion, as in this instance, has crept in among her clothes. This last theme seems to have been quite popular for it is also depicted on the Keśava Temple at Belūr, the Kandarīya Temple at Khajurāho and twice on the Viśvanātha Temple at the same place.

The eternal appeal which the girl under the tree seems to have exerted on the Indian mind is not difficult to understand

selten völlig nackt dar, ohne der Skulptur ein Detail beizufügen, das als Entschuldigung oder Erklärung dienen konnte. Manchmal versucht ein frecher Affe der Dame den Rock wegzuziehen, während sie dabei ist, den Schuldigen mit einem Zweig oder einem Fliegenwedel zu bestrafen. In andern Fällen, wie z.B. diesem hier, ist ihr eine Eidechse oder ein Skorpion zwischen die Kleider gekrochen. Dies letztere Motiv scheint äußerst geschätzt gewesen zu sein, denn es ist sowohl auf dem Keśava-Tempel von Belūr als auch auf dem Kandarīya-Tempel in Khajurāho zu sehen, und auf dem Viśvanātha-Tempel am selben Ort kommt es sogar gleich zweimal vor.
Die nie versagende Anziehungskraft, die das Mädchen unter dem Baum auf die indische Seele auszuüben scheint, ist leicht verständlich, und dieses bezaubernde Motiv ist heute noch ebenso verführerisch, wie es zur Zeit der frühen indischen Bildhauer war.
Früher in der Sammlung Paul Mallon, Paris.

for indeed, this charming motif is still as irresistible now as it was to the sculptors of ancient India.
Formerly in the collection of Mr. Paul Mallon, Paris.

14 a, b. *Revanta* (RVI 216). Schwarzer Diabas. Aus Bengalen oder Bihār. Spätes Mittelalter, wahrscheinlich 12.–13. Jahrhundert. Höhe 12 cm.

Der in diesem kleinen Relief dargestellte Gott ist nicht leicht zu identifizieren, und es wurden daher schon verschiedene irrige Vermutungen über das Motiv dieser Skulptur geäußert. Dazu kommt, daß das sich nach oben verjüngende Relief durch das ständige Betasten während der Anbetung ungeheuer abgewetzt wurde. Es bleiben jedoch noch immer genügend Details, um eine Identifikation als Revanta zu rechtfertigen – eines Gottes, der in Bengalen und Bihār verehrt wurde. Er ist ein Sohn des Sonnengottes Sūrya und der

14 a, b. *Revanta* (RVI 216). Black diabase. From Bengal or Bihār. Late mediaeval, probably 12th to 13th century.
Height 4¾ in.

The god depicted in this tiny relief is not easy to identify, hence the varying suggestions made previously as to the subject represented. Moreover, the relief which tapers towards the top is badly worn as a result of continual handling during worship. However, sufficient detail still survives to justify an identification as Revanta, a god worshipped in Bengal and Bihār. He was the son of the Sun-god Sūrya and Sureṇu, a daughter of Viśvakarman, the artisan and architect of the gods.

14 b

Sureṇu, die ihrerseits die Tochter des Viśvakarman, des Künstlers und Architekten der Götter, gewesen ist.
Der Mythos erzählt, Sureṇu habe sich in eine Stute verwandelt, und als Sūrya sich ihr als Hengst näherte, sei Revanta die Frucht dieser Verbindung gewesen. Er ist der Gott der Pferde, der Reiter und Krieger und besitzt einen martialischen Charakter. Gleichzeitig wird von ihm angenommen, daß er seine Anhänger gegen die Schrecken der Wälder, wie Räuber und Feuersbrünste, beschützt und daß er seinen Getreuen Glück und Trost, Gesundheit und Ruhm verleiht.
Den alten ikonographischen Texten nach reitet er auf einem Schimmel. Einige der wenigen erhalten gebliebenen Skulpturen, die diesen Gott darstellen, zeigen ihn auf einem Ausritt zur Jagd, umgeben von männlichem und weiblichem Gefolge. Die Männer tragen Schilde und Krummschwerter oder haben Jagdtaschen auf dem Rücken, und die Frauen bringen dem Gott Nahrung und Erfrischungen dar. Denn ein Jagdausflug war damals gewöhnlich mit den Vergnügungen eines Picknicks verbunden. Ein Begleiter, der hinter Revantas Roß schreitet, hält einen Schirm über den Kopf seines Meisters, und ein Jagdhund tummelt sich zwischen den Beinen des Pferdes.
Alle diese Einzelheiten lassen sich auch auf unserem Relief feststellen: der Diener mit dem Sonnenschirm; der Hund unter Revantas rechtem Fuß; vor dem Gott eine Frau, die einen Topf mit Erfrischungen anbietet, und hinter ihm ein Begleiter, der eine Jagdtasche und noch etwas trägt, das wie eine Axt aussieht. Der kleine Mann vor dem Pferd hält wahrscheinlich einen großen Schild gegen sein linkes Bein und ein gebogenes Schwert gegen die rechte Schulter, wie das auf anderen, ähnlichen Reliefs der Fall ist.
Auf dem stark abgegriffenen Sockel sind die Umrisse von drei weiteren Figuren zu erkennen. Auf der linken Seite sitzt eine Frau mit gekreuzten Beinen, die Hände im Schoß, den Blick auf

According to the myth, Sureṇu had taken on the form of a mare and when Sūrya approached her as a stallion, Revanta was their offspring. He is the god of horses, horsemen and warriors, and has a martial character. At the same time he is supposed to protect his worshippers against such terrors of the forest as robbers and conflagrations, while he bestows happiness and prosperity, comfort, health and fame on his devotees.
According to the ancient iconographical texts he rides on a white horse. Some of the few sculptures depicting this god which have come down to us show him riding out to the hunt, surrounded by the male and female followers who form his hunting party. The men hold shields and curved swords or carry game-bags on their backs, and the women offer the god dishes with food and vessels containing refreshments, for a hunting party used to include the pleasures of a picnic. An attendant walking behind Revanta's horse holds an umbrella over his master's head and a retriever dog runs between the charger's legs.
All these details can be found in our relief: the servant with the sunshade, the dog under Revanta's right foot, a woman offering a vessel with refreshments in front of the god and behind him an attendant carrying a bag and something that looks like an axe. The little man in front of the horse probably holds a large shield against his left leg and a curved sword against his right shoulder as in other similar reliefs.
On the badly worn base the outlines of three more figures can be seen. On the left a woman is seated with crossed legs, holding her hands in her lap while she looks at the two other figures who seem to stand in aggressive attitudes, feet wide apart, brandishing something at each other. On the base of a Revanta image in the Rājshāhi Museum a woman is seated cutting a fish while she is being threatened from behind by

die beiden anderen Figuren gerichtet, die in aggressiver Haltung mit weit auseinandergespreizten Beinen, sich gegenseitig etwas an den Kopf zu werfen scheinen. Auf dem Sockel einer Revanta-Figur im Rājshāhi-Museum sitzt eine Frau und zerlegt einen Fisch, während sie von rückwärts von einem bewaffneten Mann bedroht wird. Diese Szene muß sich auf den Glauben beziehen, daß Revanta vor Räubern und Banditen schützt. Und die Figuren auf dem Sockel unseres Reliefs können sehr wohl das gleiche Motiv darstellen.

Während die Einzelheiten der vier Figuren, die Revanta umgeben, nicht mehr genau zu erkennen sind, weist der Gott selbst verschiedene Eigentümlichkeiten auf, die sich auch in andern Revanta-Darstellungen finden. Er trägt eine hohe spitze Krone, große Ohrscheiben und ein Halsband, während ein upavīta über seine linke Schulter fällt. Eine zweite Linie quer über die Brust könnte der Riemen sein, an dem sein Köcher hängt. Der runde Gegenstand in seiner Rechten mag ein Kelch sein. Wie üblich trägt der Gott Stiefel an den Füßen, und die linke Hand hält die Zügel des Pferdes. Das Roß trägt eine große bestickte Satteldecke und darüber einen Sattel und besitzt einen stark verlängerten Kopf, was charakteristisch für die spätmittelalterlichen Pferdedarstellungen ist.

Auf der Rückseite des Reliefs befindet sich eine abgegriffene Inschrift, die man protobengalisch nennen könnte (Nr. 14b). Vielleicht handelt es sich um eine Huldigung an den Gott, wie es bei verschiedenen ähnlichen Inschriften der spätmittelalterlichen Periode der Fall ist.

Obgleich heute bestimmt kein großes Kunstwerk mehr, ist das Relief doch wichtig, da es uns eine weitere Darstellung des Gottes vermittelt, von dem verhältnismäßig wenig Bilder bekannt sind.

Möglicherweise von Aäron Vecht, Amsterdam, gekauft.

an armed man. This scene must refer to the belief that Revanta attacks robbers and dacoits who disturb the peaceful life of ordinary villagers and the figures depicted on the base of our relief may well represent the same subject as the one in the Rājshāhi Museum.

While the details of the four figures around Revanta are indistinguishable, the god himself shows several peculiarities which can also be found in other Revanta images. He wears a high pointed crown, large ear-disks and a necklace while an upavīta or sacred cord falls from his left shoulder. Another line across his chest could be the band attached to his quiver. Most Revanta images show him holding a drinking cup or a sword in his right hand and although the round object in our relief is no longer distinguishable it could have been a cup. As usual he wears boots on his feet and in his left hand he holds the reins of his horse. The charger carries a saddle over a large embroidered saddle-cloth and shows the elongated head characteristic of late mediaeval representations of horses.

An inscription on the back of the relief is almost completely worn away (see No. 14b). As far as the present state of the letters allows any conclusion they seem to be late mediaeval and represent a form of script which might be called proto-Bengali. Possibly the inscription hails the god as do several similar inscriptions of the same period. Although the relief is certainly no longer a great piece of art, it is important because it provides us with an additional representation of a god of whom relatively few images are known.

Possibly bought from Mr. Aäron Vecht, Amsterdam.

15. *Löwenkopf* (RVI 214). Brauner Sandstein. Aus Oṛissā, wahrscheinlich Bhuvaneśvara. Ungefähr 11. oder 12. Jahrhundert. Höhe 45 cm.

In unserer Beschreibung des Löwenkopfes Nr. 3 wiesen wir bereits darauf hin, daß schon in der frühen indischen Kunst Löwen als Wächterfiguren bei den Eingängen zu den Prozessionswegen rund um die stūpas Verwendung fanden. Durch die ganze Entwicklung der indischen Architektur hindurch behält der Löwe diesen beschützenden Charakter, doch ist es in Oṛissā, wo er seine vortrefflichste bildliche Darstellung findet. Die mittelalterliche Kunst, mit ihrer starken Neigung zu den wilden, oft sogar grausamen Aspekten des Lebens, schuf einen Löwentyp, der seiner Rolle als Beschützer und Verteidiger ausgezeichnet entsprach. In diesem Zusammenhang ist es interessant, den hier besprochenen Kopf mit dem unter Nr. 3 beschriebenen zu vergleichen.
Obgleich man die Skulptur früher für balinesisch hielt, lassen die stilistischen Einzelheiten und die Beschaffenheit des Steines, aus dem die Skulptur gefertigt ist, doch keinen Zweifel, daß sie aus Oṛissā stammt; genauer gesagt aus der Gegend von Bhuvaneśvara. Die Dächer der spätmittelalterlichen Tempel dieser Gegend sind mit steigenden Löwen geschmückt, deren Köpfe dem hier besprochenen genau gleichen. Entweder springen sie in halber Turmhöhe vom Dach aus empor, oder aber sie sitzen zu oberst, direkt unter dem krönenden āmalaka (Fig. G).
Es ist schwer, zu entscheiden zu welchem Heiligtum unsere Skulptur ursprünglich gehörte. Bestimmte kleine Unterschiede zwischen dem Löwenkopf hier und denen des Sonnentempels von Koṇārak veranlassen mich, sie eher einem Heiligtum in Bhuvaneśvara zuzuschreiben als dem Tempel von Koṇārak. Der Reichtum an religiösen Gebäuden auf jener

15. *Head of a lion* (RVI 214). Brown sandstone. From Oṛissā, probably Bhuvaneśvara. About 11th or 12th century. Height 17²/₃ in.

In our description of the lion's head discussed under No. 3 we pointed out that already in early Indian art lions were used as guardian figures at the entrances to the processional paths round stūpas. Throughout the history of Indian architecture the lion retains this protective character, and it is in Oṛissā that we find its finest representations. Mediaeval art, more inclined towards the fierce and even gruesome aspects of life, created a type of lion which stressed more its role as protector and defender. In this connection it is interesting to compare the head in question with that described under No. 3.
Although formerly attributed to Bali, the stylistic details and the type of stone of which the sculpture is made leave no doubt that it hails from Oṛissā, more precisely from the area round Bhuvaneśvara. The roofs of the late mediaeval temples in this region are decorated with rampant lions the heads of which are exactly like the one under discussion. They either jut out from the side of the roof half way up the tower, or they sit on the top just under the crowning āmalaka (see fig. G).
It is difficult to decide to which shrine our sculpture originally belonged. Certain slight differences between this lion's head and those on the Temple of the Sun at Koṇārak would make me feel inclined to attribute it rather to some shrine at Bhuvaneśvara than to the temple at Koṇārak. The profusion of religious buildings at the former site would seem to plead in favour of such an attribution.
The fierce and savage expression of the head is accentuated by the large bulging eyes, the raised eyebrows, the wrinkled forehead, the bristling whiskers and the mane standing on

Fig. G

Stätte würde eher zugunsten einer solchen Zuschreibung sprechen.
Der wilde und grimmige Ausdruck des Kopfes wird noch durch die stark hervorquellenden Augen, die hochgezogenen Augenbrauen und die gerunzelte Stirn unterstrichen sowie durch die gesträubten Schnauzhaare und die zu Berg stehende Mähne. Die Nüstern des Ungeheuers sind weit aufgebläht, seine Ohren stehen ab, und die jetzt teilweise abgebrochene Zunge hing einstmals aus dem weit aufgerissenen, mit scharfen Zähnen bewehrten Maul heraus. Das rechte Ohr und die Spitze des linken sowie die Nasenspitze sind abgebrochen, während ein Teil der Stirn und die Schnurrhaare auf der linken Seite beschädigt sind. Und dennoch ist der Kopf eine großartige Verkörperung der Aggressivität und ein prachtvolles Beispiel der mittelalterlichen indischen Kunst.
Früher in der Sammlung Sidney Burney, London.

end. The monster's nostrils are expanded, its ears stand out and its tongue, now partly broken off, at one time protruded from its wide open mouth which is filled with sharp teeth. The right ear and the tips of the left ear and the nose have been broken off, while part of the forehead and left whiskers are damaged. In spite of this the head is the embodiment of aggression and a wonderful example of mediaeval Indian art.
Formerly in the collection of Mr. Sydney Burney, London.

16 a, b. *Das Liebespaar* (RVI 207). Bräunlicher Sandstein. Aus dem Sonnentempel von Koṇārak. Mitte des 13. Jahrhunderts. Höhe 52 cm.

Vor seiner Zerstörung muß der große Sonnentempel von Koṇārak, der von König Narasiṃhadeva I. von Oṛissā (1238 bis 1264) erbaut wurde, nicht nur der schönste Tempel der Ostküste, sondern des ganzen nördlichen Indien gewesen sein (Fig. H). Während er den Höhepunkt der mittelalterlichen Tempelarchitektur darstellt, bedeutet er zugleich auch das Ende dieser glorreichen Periode der indischen Kunst. Denn die Moslem hatten damals schon große Gebiete des indischen Subkontinents unterworfen; und viele Jahrhunderte lang sollte nunmehr der schaffende Genius der Hindu-Künstler

16 a, b. *The loving couple* (RVI 207). Brownish sandstone. From the Sun Temple at Koṇārak. Middle of the 13th century. Height 20½ in.

Before its destruction the great Sun Temple of Koṇārak built by king Narasiṃhadeva I of Oṛissā (1238–1264) must have been not only the finest temple of the East coast but in the whole of Northern India (see fig. H). While representing the zenith of mediaeval temple architecture, it marks at the same time the end of this glorious period of Indian art. For already the Muslims had occupied large portions of the sub-continent and for many centuries to come the creative genius of the Hindu artists of North India would find little or no outlet. According to mythology Sūrya, the Sun-god, drives through

Fig. H

Nordindiens wenig oder keine Gestaltungsmöglichkeit mehr finden.

In der indischen Mythologie fährt Sūrya, der Sonnengott, in einem Wagen durch den Himmel, der von sieben Pferden gezogen wird, die die sieben Tage der Woche bedeuten. Sich auf diese Tradition stützend, entwarf der Architekt das Heiligtum von Koṇārak derart, daß dieser Sitz Sūryas auf Erden seinem himmlischen Wagen glich. Das erklärt die merkwürdige Dekoration des Tempels, die aus 24 riesigen Rädern von fast drei Metern Höhe besteht, die auf der rechten und linken Seite des Unterbaus herausgehauen sind (Fig. I). An dem Treppenaufgang, der zum Tempeleingang führt, sind sieben wundervolle Pferde eingemeißelt. Das tatsächliche Heiligtum und sein Turm, der einstmals die Höhe von 75 Metern erreichte, sind nun fast völlig zusammengebrochen, und der einzige Teil des Tempels, der sich noch in verhältnismäßig gutem Zustand befindet, ist die Versammlungshalle, die den Eingang zum Allerheiligsten bildet.

Sowohl die Tanzhalle vor dem Tempel, die als Bühne für die rituellen Tänze diente, als auch das Heiligtum selbst sind über und über mit kunstvollen Steinhauerarbeiten bedeckt. Während die Reliefs an den Wänden der Tanzhalle hauptsächlich himmlische Musikanten und Tänzer darstellen, sind auf denen des Haupttempels sowie der Versammlungshalle auch Götter und Göttinnen, mythologische Tiere und sterbliche Wesen zu sehen (Fig. I). Letztere sind mit allen möglichen Tätigkeiten befaßt: sie jagen und kämpfen, sie reisen und rasten, sie kochen, essen und tanzen, doch vor allen Dingen geben sie sich der Liebe hin.

Dieses letzte Thema erscheint wieder und wieder in den nordindischen Tempelskulpturen des späten Mittelalters. Es gab keine Zeit, zu der das alte Indien diesen Aspekt des Lebens als anstößig erachtete; und die indischen Religionen, die zwar

the sky in a chariot drawn by seven horses representing the seven days of the week. In keeping with this tradition the architect designed the shrine at Koṇārak in such a way that this seat of Sūrya on earth would resemble his heavenly chariot. This explains the peculiar decoration of the temple consisting of twenty-four huge wheels of almost 10 ft. high depicted on the left and right sides of the base (see fig. I). In front of the shrine seven beautiful horses are carved in relief on the staircase leading to the temple. The actual sanctuary and its tower which at one time soared up to a height of about 225 ft., have now crumbled away almost completely and the only part of the temple which is reasonably well preserved is the assembly hall forming the entrance to the shrine.

The dancing hall erected in front of the temple and used as a stage for the ritual dances, as well as the shrine itself are covered with elaborate carvings. Whereas the reliefs on the walls of the dancing hall mostly represent heavenly musicians and dancers, those on the main temple, including the assembly hall, show also gods and goddesses, mythical animals and human beings (see fig. I). These last are engaged in all manner of pursuits including hunting and fighting, travelling and camping, cooking, eating and dancing, but above all, in making love.

This last theme recurs over and over again in North Indian temple sculpture of the late mediaeval period. At no time did ancient India consider this aspect of life as inappropriate and Indian religions, though advocating restraint for those leading a spiritual life, never condemned it as being irreligious. In fact, mediaeval mysticism often made use of the language and imagery of love to express certain philosophical ideas and conceptions, for male and female ultimately represent the two great aspects of the Universe. This relationship between

für jene, die ein geistiges Leben führten, Enthaltsamkeit empfahlen, verdammten die körperliche Liebe niemals als unreligiös. Vielmehr bediente sich der mittelalterliche Mystizismus oft der Sprache und der bildlichen Darstellung der Liebe, um gewisse philosophische Ideen und Begriffe auszudrücken, denn letzten Endes repräsentieren Mann und Frau die beiden großen Aspekte des Universums. Diese Verwandtschaft zwischen Mystizismus und Liebe sowie die Tatsache, daß die Liebe allgemein als Quell des Lebens anerkannt wurde, mag die Darstellung von Liebesszenen auf den Mauern der mittelalterlichen Tempel erklären. Es scheint, als ob die Künstler sich bemüht hätten, in diesen Reliefs eine ausführliche Illustration des Kāmasūtra, eines Lehrbuchs der Liebe, zu geben. Der unleugbare erotische Eindruck mancher Stücke mag dem Einfluß gewisser Sekten zuzuschreiben sein, die einem stark erotischen Ritual huldigten, was manchmal zu Ausschreitungen führte.

Stilistische Merkmale lassen keinen Zweifel, daß die in unserem rechteckigen Relief abgebildete Liebesszene aus Koṇārak, und zwar wahrscheinlich von der Basis des Haupttempels, stammt; eine Annahme, die durch die Maße der Tafel noch gestützt wird. Obgleich das Relief beschädigt ist, hat es nichts von seinem Charme verloren. Das Paar ist gegen einen Baumstamm gelehnt, der Mann mehr oder weniger dem Beschauer zugekehrt, die Frau im Profil. Beide stehen auf einem Bein und heben das andere in die Höhe. Der Liebhaber umfängt seine Geliebte in einer zärtlichen Umarmung, während sie ihre Linke mit einer reizenden Bewegung auf seine Brust legt und mit der andern Hand nach einem Zweig über ihren Köpfen greift, der jedoch leider fehlt.

Die Gewänder sind sehr dünn, doch läßt sich, über die linke Wade der weiblichen Figur verlaufend, ein Kleidersaum feststellen. Ein Stoffzipfel fällt über ihren Gürtel auf die linke

mysticism and love, and the fact that love was generally accepted as the basis of all life, may explain the appearance of love-scenes on the mediaeval temple walls. In these reliefs the artists seem to have exerted themselves to give detailed illustrations of the Kāmasūtra, a textbook on love. At the same time it cannot be denied that some of these representations verge on eroticism or even go beyond this limitation. This may be due to influences from certain religious sects with a strongly erotic ritual which sometimes led to debaucheries.

Stylistic evidence leaves no doubt that the love-scene depicted in the rectangular relief under discussion hails from Koṇārak and most probably belonged to the base of the main temple, an assumption which seems to be corroborated by the measurements of the panel. Although the right-hand upper corner, together with a branch of the tree, part of the female figure's right leg and left elbow, and the base, together with the left foot of the male figure have broken away, the relief has lost none of its charm. The couple are posed against the trunk of a tree, the man more or less facing the observer, the woman in profile, both standing on one leg and lifting the other. The lover holds his beloved in a tender embrace while she places her left hand in a charming gesture on his chest and grabs with her other hand a branch overhead which is unfortunately missing.

The garments are very flimsy but the hem of the skirt of the female figure can be seen running across the calf of her left leg. A lappet falls down over her girdle onto her left hip and a broad sash is draped from her waist over her left hip and right leg. The male figure is dressed in a dhotī held up by a girdle with tassels which hang down over his right hip. The hem of the dhotī runs across both thighs and falls in a pleat between his legs. A thin scarf hangs over his

Hüfte, und eine breite Schärpe fließt ihr von der Taille über die linke Hüfte und das rechte Bein. Die männliche Figur ist mit einer dhotī bekleidet, die durch einen Gürtel gehalten wird, von dem Quasten auf die rechte Hüfte hängen. Der Saum der dhotī verläuft über beide Oberschenkel und fällt in einer Falte zwischen den Beinen herab. Ein dünner Schal hängt über den rechten Oberarm und flattert gegen den Hintergrund. Beide Figuren tragen das Haar zu einem Knoten gewunden. Der Großteil des Schmucks ist äußerst schlicht. Die einzigen Zierate, die der Künstler sorgfältig ausgearbeitet hat, sind jene, die der Verschönerung des Kopfes dienen: prächtig modellierte, spitz zulaufende Ohrringe und juwelengeschmückte Diademe. Mit ihren verlängerten Augen und spitzen Nasen repräsentieren beide Gesichter die typische Physiognomie des mittelalterlichen Indien, insbesondere die von Koṇārak.

Die Art und Weise, in der die vertikalen Linien der Beine im unteren Teil des Reliefs zu den kreisförmigen Linien der Arme hinaufführen, verrät eine meisterhafte Komposition, die bezweckt, die ganze Aufmerksamkeit auf die beiden, einander zugewandten, Gesichter zu lenken. Diese Wirkung wird noch verstärkt durch die flüchtige Behandlung der Skulptur, in der einzig die Hauptlinien angedeutet sind und, außer den Gesichtern, sonst nichts im Detail ausgearbeitet ist. Die Haltung der Köpfe und die in den Zügen ausgedrückte Ekstase vermitteln die Wonne der Liebe in einer hinreißenden und meisterhaften Art; während die nach dem Zweig über ihren Köpfen greifende Hand diskret auf den Fruchtbarkeits-Hintergrund des Sujets hinweist.

Früher in der Sammlung Prof. Dr. Stella Kramrisch, Philadelphia.

right upper arm and flutters out against the slab at the back. The hair of both figures is gathered into a chignon. Most of the jewelry is of a very simple nature: thin armlets, bracelets, anklets and necklaces. In addition the lady wears a necklace which hangs down between her breasts and is fastened with tassels at her neck. The only pieces of jewelry which have been worked out carefully by the artist are those adorning the head: beautiful pointed ear-rings and bejewelled diadems. Both faces with their elongated eyes and pointed noses represent the typical physiognomy of mediaeval India, in particular that of Koṇārak.

The arrangement by which the vertical lines of the legs in the lower part of the relief lead on to the circular lines of the arms higher up displays a gift of masterly composition which directs all the attention to the two faces turned towards each other. This effect is increased by the ethereal treatment of the sculpture in which only the main lines are indicated and apart from the faces nothing is worked out in great detail. The attitude of the heads and the rapture expressed in the faces convey the sweetness of love in an entrancing and masterly manner while the hand holding on to the branch overhead reflects in a subtle way the subject's background of fertility.

Formerly in the collection of Prof. Dr. Stella Kramrisch, Philadelphia.

17 a, b. *Die geheimnisvolle Schöne* (RVI 206). Brauner Sandstein. Von dem Sonnentempel in Koṇārak. Mitte des 13. Jahrhunderts. Höhe 47 cm.

Stilkritische Überlegungen gestatten keinen Zweifel, daß dieses Relief einst zu dem Sonnentempel von Koṇārak gehörte. Und genau wie die vorangegangene Tafel zierte es früher wahrscheinlich die Basis des Hauptheiligtums. Für weitere Angaben über diesen Tempel verweisen wir unsere Leser auf die Beschreibung von Nr. 16. In unbeschädigtem Zustand muß die Skulptur um ein weniges höher als das vorhergehende Relief gewesen sein. Und tatsächlich variieren die Tafeln an der Tempelbasis durch die uneinheitlichen Sockelmaße in ihrer Höhe (Fig. I). Durch diese Eigenart, die sicher beabsichtigt war, wurden einige der horizontalen Linien des Gebäudes unterbrochen, die sonst zu stark dominiert hätten. Daraus geht deutlich hervor, daß die Bildhauerarbeiten, obgleich sie sämtliche Teile des Tempels bedeckten, doch den Forderungen der architektonischen Schönheit unterworfen waren.

Diese Tafel zeigt im Gegensatz zu der vorhergehenden nur eine einzige Figur. Das Motiv, die Gestalt einer surasundarī, ist das gleiche wie das der Skulptur Nr. 13, und im zweiten Teil der Beschreibung jenes Reliefs haben wir den Fruchtbarkeits-Aspekt aufgezeigt, den diese himmlischen Schönheiten von den altindischen yakṣiṇīs übernommen haben. Wie in Nr. 13 steht das verführerische Jungfräulein unter einem früchtetragenden Baum, der mit seinen gebogenen Zweigen ihren Kopf anmutig umrahmt.

Im Gegensatz zu dem vorangegangenen Relief hat sich der Künstler hier die größte Mühe gegeben, den Schmuck und die Kleider der Dame bis in die kleinste Kleinigkeit auszuarbeiten. Ihr in waagrechte Falten gelegter Rock wird von

17 a, b. *The mysterious beauty* (RVI 206). Brown sandstone. From the Sun Temple at Koṇārak. Middle of the 13th century. Height 18 1/2 in.

Considerations of style leave no doubt that this relief at one time belonged to the Temple of the Sun at Koṇārak and, like the preceding panel, it probably once decorated the base of the main shrine. For more information about this temple we refer our readers to the discussion of No. 16. In its undamaged state the sculpture must have been slightly higher than the preceding relief and indeed, as a result of the pedestals being of different sizes the panels on the temple base vary in height (see fig. I). This peculiarity, which is certainly intentional, breaks up some of the horizontal lines of the building which would otherwise dominate it too strongly. From this it is obvious that although sculpture covers all parts of the temple, it is still subordinated to the demands of architectural beauty.

In contrast to the preceding panel the present example depicts only one figure instead of two. The subject, a figure of a surasundarī, is the same as that of sculpture No. 13 and in the second part of the description of that relief we have remarked upon the fertility aspect which these celestial beauties inherited from the ancient Indian yakṣiṇīs. As in No. 13 the seductive damsel stands under a fruit tree which surrounds her head with a gently curving branch.

Unlike the preceding relief the artist has taken great trouble to depict the lady's finery and attire in all their detail. Her dress with its horizontal folds is held up by a triple girdle from which ropes of pearls hang down in graceful loops with a beautiful clasp in front. Two tassels hang down on each hip and a pleated sash flutters out behind her on the right. Her hair, arranged in a chignon at the back of the head, is held

Fig. I

einem dreifachen Gürtel gehalten, von dem in graziösen Schleifen Perlenschnüre herniederhängen, während eine prächtige Schnalle den Verschluß bildet. Zwei Quasten baumeln über jede Hüfte herunter, und rechts flattert eine gefältelte Schärpe gegen den Hintergrund. Ihr Haar ist am Hinterkopf zu einem großen Knoten gewunden und wird von einem schlichten Band zusammengehalten, das, mit einem Teil der Stirn, beschädigt ist. Am oberen Rand der Ohren trägt sie große Knöpfe und in den Ohrläppchen schwere, runde Scheiben, während von ihrem rechten Ohr zwei Quasten auf die Schulter herunterfallen. Am rechten Oberarm ist gerade noch eine kostbare Spange mit drei vertikalen Schmuckstücken sichtbar. Um den Hals schlingt sich eine enge Perlenschnur, ein breites, kragenähnliches Halsband sowie zwei bedeutend längere Halsketten, von denen die eine zwischen ihren Brüsten niederhängt.

Obgleich beide Arme und Füße abgebrochen sind, ist es doch noch möglich, die Haltung der Figur zu rekonstruieren. Sie steht mit gekreuzten Beinen in leichter tribhaṅga-Haltung. Aus zwei zerbrochenen Stützen zu schließen, hing der rechte Arm wahrscheinlich parallel zum Körper herab. Es ist möglich, daß die Hand eine Blume hielt oder nur einfach die Hüfte berührte, die eine Bruchstelle aufweist. Sowohl die Bruchstelle auf der linken Schulter als auch die Tatsache, daß an der Seite des Körpers nicht genügend Platz für den linken Arm vorhanden ist, sprechen dafür, daß dieser Arm wahrscheinlich erhoben war und die Hand nach den zwei Quasten griff, die ursprünglich vom linken Ohr herunterhingen. Diese Haltung der beiden Arme, die sich gegenseitig ausbalancieren, scheint auch vom Standpunkt der Komposition gesehen logisch.

Trotz der schweren Schäden hat das Relief nichts von seiner Anziehungskraft eingebüßt. Dies ist teilweise der anmutigen

together by a simple fillet which, like part of the forehead, has been damaged. On the top of her ears she wears large studs and in her ear-lobes heavy circular disks while two tassels fall down from her right ear on to her shoulder. On her right upper arm an elaborate armlet with three vertical pieces of jewelry attached to it is just visible. Round her neck she wears a tight rope of pearls, a broad collar-like necklace made of various strands of jewels held together by a pointed central piece, and two much longer necklaces, one of which consisting of pearls hangs down between her breasts.

Although both arms and feet have broken away it is still possible to reconstruct the figure's position. She is standing with crossed legs in a slight tribhaṅga attitude. Judging by two broken supports on the left her right arm probably hung down parallel to the body, the hand possibly holding a flower or simply touching her hip at the point where it has been damaged. The break on the left shoulder, as well as the fact that there is not sufficient space for the left arm along the side of the body, would seem to indicate that this arm was probably raised while the hand possibly grasped the two tassels, which originally hung down from the left ear. Unfortunately these have now been knocked off together with the hand. This attitude of the arms in which they counterbalance each other also seems logical from the point of view of the composition.

In spite of heavy damage the relief has lost none of its attraction. This is partly due to the graceful attitude and the wonderful contrast between the naked body with its lovely smooth skin and the rich and minutely depicted jewelry. There is no doubt that the artist created this effect on purpose. In contrast to the preceding relief from Koṇārak in which the jewelry and garments were neglected intentionally in order to direct all the attention to the lovers' faces, the sculptor has in this

Haltung zuzuschreiben wie auch dem reizvollen Gegensatz zwischen dem nackten Körper mit seiner herrlichen, geschmeidigen Haut und dem reichen, bis ins kleinste Detail ausgearbeiteten Schmuck. Es besteht kein Zweifel, daß der Künstler diese Wirkung beabsichtigt hat. Im Gegensatz zu dem vorangegangenen Relief von Koṇārak, in dem die Juwelen und Kleidungsstücke geflissentlich vernachlässigt wurden, mit der Absicht, die ganze Aufmerksamkeit auf die Gesichter der Liebenden zu lenken, war in diesem Falle hier der Bildhauer bestrebt, die körperliche Schönheit seines Sujets durch den Kontrast mit dem reichen Putz zur Geltung zu bringen. Tatsächlich wird die Üppigkeit der Natur, deren Symbol diese reizende surasundarī ist, stärker durch ihre Schönheit ausgedrückt als durch den Baum über ihrem Kopf. Doch der unbestrittene Höhepunkt dieser herrlichen Skulptur ist der scheue und zugleich rätselhafte Ausdruck auf dem geheimnisvoll lächelnden Gesicht.

Früher in der Sammlung Ponten-Möller, Kalkutta.

case aimed at bringing out the physical beauty of his subject by contrasting it with the elaborate finery. Indeed, the abundance of nature symbolized by this lovely surasundarī is stressed more by her own beauty than by the tree above her head. But the crowning glory of this superb sculpture is the coy, yet enigmatic expression of the mysteriously smiling face.

Formerly in the collection of Mr. Ponten-Möller, Calcutta.

18. *Oberteil eines Zierrahmens um eine Sūrya-Figur* (RVI 212). Blaugrauer geschieferter Sandstein mit Spuren roter Bemalung. Aus dem westlichen Indien, sehr wahrscheinlich aus Rājasthān. 10. oder 11. Jahrhundert. Breite 68 cm.

Obgleich dieses Fragment ziemlich abgegriffen und beschädigt ist, läßt sich bei genauerer Betrachtung feststellen, daß es ehemals ein Prunkstück gewesen sein muß, das mit großer Sorgfalt und bis ins kleinste Detail ausgearbeitet wurde. Da alle Gesichter bis auf ein einziges abgeschlagen sind, scheint es, daß die Skulptur absichtlich und systematisch beschädigt wurde; wahrscheinlich im Verlauf eines Moslem-Einfalles in Westindien zur Zeit der Eroberung. Das Fragment war

18. *Top of an ornamental frame round a Sūrya image* (RVI 212). Bluish grey schistose sandstone with traces of red paint. From Western India, most probably from Rājasthān. 10th to 11th century. Width 26⅔ in.

Although this fragment is rather rubbed and damaged, closer inspection will reveal that at one time it must have been a magnificent piece, carved with much care and in great detail. As all the faces without a single exception have been cut away, it seems that the sculpture was systematically and intentionally damaged, probably in the course of one of the Muslim raids on Western India during the period of conquest. The fragment once formed part of an arch supported by two carved

früher ein Teil eines Bogens, der von zwei behauenen Pfeilern getragen wurde, mit denen zusammen er das Hauptbild eines Tempels rahmte (Fig. K, S. 109).

Längs des unteren Teils des Bogens verläuft eine Rankenverzierung, die aus dem Maul eines makara oder Meerungeheuers entspringt, während die Innenseite mit einer Reihe strahlenartig angeordneter Lotosblätter geschmückt ist. Dem oberen Rand entlang hängen, mit Unterbrechungen, Perlenschnüre hernieder, die, vom Maul eines kīrtimukha in der Mitte ausgehend, auf beiden Seiten im Maul eines anderen Ungeheuers enden.

Ganz rechts außen, gerade über dem früheren Pfeiler, ist ein Miniaturtempel zu sehen, der in seiner mittleren Nische eine Viṣṇu-Figur beherbergt. Der Gott, der aufrecht in samabhaṅga-Haltung steht, kann durch seine Attribute identifiziert werden: in den rechten Händen ein Rad und – sehr beschädigt – eine Muschel und in den linken eine Keule und die Reste einer Lotosblume. Er ist begleitet von zwei āyudhapuruṣas, kleinen menschlichen Wesen, die seine Attribute personifizieren. Wie in den richtigen mittelalterlichen Tempeln sind auch hier die Figuren von zwei himmlischen Jungfrauen in den Mauervertiefungen rechts und links von der Nische zu sehen. Sie zeigen eine anmutige Haltung, in der einen Hand eine Blume, mit der andern ihren Schal berührend.

In der Mitte des Bogens befindet sich ein zweiter Miniaturtempel von der gleichen Form und mit dem gleichen Schmuck. Aber diesmal sitzt die Figur in der mittleren Nische in padmāsana-Haltung. Obgleich die Attribute, die diese Gestalt trägt, ziemlich abgeschliffen sind, können doch noch die Reste eines Rosenkranzes und einer Flasche in der unteren rechten und linken Hand wahrgenommen werden, während die oberen Hände Blumenstiele halten, von denen der eine noch immer eine Lotosblume trägt. Aus diesen Attributen zu schließen, handelt es sich bei der Figur um eine spezielle Form des Sūrya,

pillars which framed the chief image in a temple (see fig. K, p. 109).

Along the bottom of the arch runs a scroll emerging from the mouth of a makara, or aquatic monster, while the inside is decorated with a row of radiating lotus petals. Along the top pearl strings interrupted at intervals flow down from the mouth of a kīrtimukha in the centre and end on both sides in the mouth of another monster.

On the extreme right just above the former right pillar is a miniature temple which shelters a Viṣṇu image in its central niche. The god who is standing erect in samabhaṅga attitude can be recognized by his attributes: in his right hands a wheel and a badly damaged conch and in the left a club and the remains of a lotus flower. He is accompanied by two āyudhapuruṣas, little human creatures personifying his attributes. As in real mediaeval temples the figures of two heavenly damsels have been placed in the receding corners to the left and right of the niche. They are standing in a graceful attitude holding up a flower in one hand while they finger their scarves with the other.

In the middle of the arch stands another miniature temple with the same form and decoration, but this time the figure inside the central niche is seated in padmāsana. Although the attributes held by this image are rather abraded the remains of a rosary and flask in his lower right and left hands can still be discerned, while the upper hands hold up stalks, one of which still carries a lotus flower. Judging by these attributes the figure is a special form of Sūrya. The other examples of it known to me were also made in Rājasthān. As the god seated in the centre of a frame is usually the same as the main image surrounded by it, we can be fairly certain that the frame once belonged to a Sūrya image.

The space between the top and bottom of the arch is divided

von der mir weitere Exemplare bekannt sind, die ebenfalls aus Rājasthān stammen. Da der Gott, der in der Mitte eines Rahmens sitzt, im allgemeinen der gleiche wie das eingerahmte Hauptbild ist, können wir ziemlich sicher sein, daß der Rahmen einstmals zu einem Sūrya-Bild gehörte.

Der Raum zwischen dem oberen und unteren Rand des Bogens ist in vier horizontale Bänder aufgeteilt. Im untersten, gerade über dem makara, sitzt eine Viṣṇu-Figur in ardhaparyaṅkāsana oder lalitāsana. Er hält die gleichen Attribute wie der stehende Viṣṇu in der Nische rechts, doch sind sie in anderer Reihenfolge in den vier Händen verteilt. Links von diesem sitzenden Viṣṇu ist eine schwebende Frauenfigur dargestellt. Da sie eine vīṇā oder Laute hält, muß sie eine apsaras oder himmlische Musikantin sein.

In dem darüberliegenden Streifen steht eine Anzahl einander gleichender männlicher Figuren zu beiden Seiten des leicht vorspringenden Miniaturtempels. Ganz rechts eine Büste sowie ein Geschöpf mit einem Schlangenschwanz, die offensichtlich Rāhu und Ketu darstellen, die Schwingungsknoten des zunehmenden und abnehmenden Mondes, wobei Rāhu auch noch als Dämon der Eklipse gilt. Aus dieser Identifikation läßt sich schließen, daß es sich bei den stehenden männlichen Figuren wahrscheinlich um andere Mitglieder des Navagraha, einer Gruppe von neun Himmelskörpern, handelt. In dem dreieckigen Feld ganz links, das jetzt verschwunden ist, muß sich Sūrya, der Sonnengott, in seinem Wagen sitzend, befunden haben. Zu seiner Linken stand Candra, der Gott des Mondes, mit den Planeten.

Die Mitte des nächst oberen Bandes wird von dem Dach des Miniaturtempels eingenommen, das von zwei schwebenden himmlischen Nymphen oder vidyādharīs flankiert wird, die Girlanden in den Händen tragen. In dem dreieckigen Feld ganz rechts sitzt eine dickbäuchige Figur mit einem großen

into four horizontal bands. In the lowest one, just above the makara, a figure of Viṣṇu is seated in ardhaparyaṅkāsana or lalitāsana, an attitude in which one leg hangs down from the seat. He holds the same attributes as the standing Viṣṇu in the niche on the right, but they are distributed differently between the four hands. To the left of this seated Viṣṇu a female figure is depicted floating through the air. As she holds a vīṇā or lute she must be an apsaras or heavenly musician.

In the strip above, a number of identical male figures stand on either side of the miniature temple which juts out slightly. On the extreme right a bust and a creature with the tail of a snake obviously represent Rāhu and Ketu, the ascending and descending nodes of the moon, while Rāhu is also the demon of the eclipse. From these identifications it would seem that the standing male figures probably represent other members of the Navagraha, a group of nine celestial bodies. In the triangular space on the extreme left which has now disappeared Sūrya, the Sun, seated in his chariot must have been depicted. To his left Candra, the Moon-god, stood with the other planets.

The centre of the band above this one is occupied by the roof of the miniature temple, which is flanked by two flying heavenly nymphs or vidyādharīs holding garlands in their hands. In the triangular space on the extreme right a pot-bellied figure is seated with a large bag over his left shoulder and a fruit in his right hand. From this he can be identified as Kuvera, the god of wealth and prosperity. In between Kuvera and the flying nymph sits a bearded hermit whose hair is arranged in jaṭāmukuṭa as is usual with ascetics. He raises his right hand and holds in his left hand what appears to be a faggot. Six figures similar to the one just described fill the rest of this band and the one above, and together these seven seers or Saptarṣi represent the seven stars of the Great Bear.

Sack über der linken Schulter und einer Frucht in der rechten Hand, wodurch sie als Kuvera, den Gott des Wohlstands und Reichtums, identifiziert werden kann. Zwischen Kuvera und der fliegenden Nymphe sitzt ein bärtiger Einsiedler, dessen Haar in jaṭāmukuṭa – wie bei den Asketen üblich – angeordnet ist. Er erhebt die rechte Hand und hält in der linken einen Gegenstand, der ein Reisigbündel sein könnte. Sechs Figuren, die der soeben beschriebenen gleichen, füllen den Rest dieses Bandes sowie das darüber liegende, und zusammen stellen diese sieben Propheten oder Saptarṣi die sieben Sterne des Großen Bären dar.

In Anbetracht der Tatsache, daß es bei den mittelalterlichen Skulpturen gebräuchlich war, die andern großen Götter des Hinduismus – außer dem in der Hauptfigur gezeigten – oben rechts und links vom Hauptbild darzustellen (siehe auch Nr. 27), läßt sich vermuten, daß sich in der fehlenden linken unteren Ecke ein Śiva-Bild befand, als Gegenstück zu dem Bild Viṣṇus in der rechten unteren Ecke, womit diese beiden großen Hindu-Götter als Akoluthen der Hauptfigur Sūrya präsentiert worden wären. Bestimmte Motive sowohl als auch der allgemeine Stil der Platte mit seiner peinlichen Genauigkeit kennzeichnen die Skulptur als ein Werk der mittelalterlichen Periode Westindiens, genauer gesagt um die Zeit des 10., möglicherweise Anfang des 11. Jahrhunderts, und wahrscheinlich aus Rājasthān.

Früher in der Sammlung Dr. Edmund Stinnes und erworben von Jan Kleykamp, New York.

19. *Eine surasundarī, ihr Haar ordnend* (RVI 109). Hellgelber Sandstein. Aus dem westlichen Indien, wohl aus der Gegend von Rājasthān, dem nördlichen Gujarāt oder westlichen Madhya Pradesh. 9. oder 10. Jahrhundert. Höhe 30,5 cm.

The above description, which leaves out a detailed art-historical discussion more suitable for a separate publication, gives only an outline of the identity of the various figures. With the exception of Kuvera, those in the three higher bands all represent celestial bodies – a most appropriate entourage for the Sun-god Sūrya seated in the centre, and at the same time an apt decoration of a frame surrounding a Sūrya image.

It was a regular practice in mediaeval sculpture to depict the great gods of Hinduism, other than the one represented as the main figure, to the right and left, near the top of the principal image (see also No. 27). In view of this fact it seems likely that Śiva was once depicted in the missing left-hand bottom corner, counterbalancing in this way the image of Viṣṇu in the right-hand bottom corner. Thus these two great gods of Hinduism were shown as acolytes to the main figure of Sūrya.

Certain motifs, as well as the general style of the slab with its minute precision, characterize the sculpture as belonging to the mediaeval period of Western India, more specifically the 10th or possibly the beginning of the 11th century, and probably coming from Rājasthān.

Formerly in the collection of Dr. Edmund Stinnes and acquired through Mr. Jan Kleykamp, New York.

19. *A surasundarī arranging her hair* (RVI 109). Cream-coloured sandstone. From Western India, probably from the area covering Rājasthān, Northern Gujarāt and Western Madhya Pradesh. 9th to 10th century. Height 11¾ in.

Fig. J

Es scheint in der Natur der Dinge zu liegen, daß das Sich-im-Spiegel-Betrachten eine jener Haltungen ist, die die surasundarīs oder himmlischen Schönen an den mittelalterlichen Tempeln Nordindiens am häufigsten einnehmen. Während sie mit der einen Hand den Spiegel hält, ist die Maid, die oft von einer Dienerin oder einem Kind begleitet wird, die ein Toilettenkästchen tragen, damit beschäftigt, den tilaka oder das Stirnzeichen anzubringen, ihr Haar zu glätten, ein Schmuckstück zu befestigen oder ganz einfach ihre eigene Schönheit zu bewundern.

In dem kleinen, hier besprochenen Relief hält sie, während sie mit der rechten Hand ihr Haar ordnet, einen konvexen Gegenstand, wahrscheinlich einen Spiegel, vor ihr leicht beschädigtes Gesicht. Sie trägt einen gestreiften Rock, der von einem vorne geschlungenen Gürtel gehalten wird. Eine scharfe Falte fällt zwischen ihren gekreuzten Beinen nieder, und der Saum ist an den beiden Fußknöcheln deutlich zu erkennen. Ein schmaler Schal liegt über beiden Schultern. Ihr Haar ist nach rückwärts gekämmt und auf dem Hinterkopf zu einem Knoten geordnet. Der einfache Schmuck besteht aus großen runden Ohrscheiben, Fußspangen und einer Perlenschnur, von der ein Anhänger an einer langen Kette graziös zwischen ihren Brüsten herunterhängt. Die tribhaṅga-Haltung der Figur wird durch die Stellung des rechten Fußes verschönt, der mit den Zehen leicht den Boden berührt. Der stark stilisierte Baum über ihrem Kopf, mit seinen gewundenen Zweigen, die Früchte und Blumen zu tragen scheinen, soll an den Fruchtbarkeits-Aspekt der Nymphe erinnern.

Zu ihrer Rechten steht eine ziemlich beschädigte Begleitfigur in einer Haltung, wie man sie oft bei kleinen Kindern sieht. Der Kopf, beide Hände und ein Teil des Körpers sind abhanden gekommen. Die rechte Hand war früher erhoben und hat vielleicht eine Toilettendose gehalten.

It would seem to be in the nature of things that looking in a mirror is one of the attitudes most frequently assumed by the surasundarīs or celestial beauties depicted on the mediaeval temples of North India. While holding up a looking-glass the girl, who is often attended by a servant or a child carrying a toilet-box, smoothes her hair, puts on the tilaka or mark on the forehead, arranges a piece of jewelry or is simply engrossed in her own beauty.

In the small relief under discussion the damsel holds in front of her slightly damaged face a convex object – probably a mirror – while she arranges her hair with her right hand. She wears a striped skirt which is held up by a girdle knotted in front. A sharp pleat falls between her crossed legs and the hem is clearly visible on both ankles. A narrow scarf is draped over both shoulders. Her hair is combed back and arranged in a chignon at the back of the head. Her simple jewelry consists of large circular ear-disks, anklets and a rope of pearls from which a pendant on a long chain hangs down in a graceful curve between the breasts. The tribhaṅga pose of the figure is enhanced by the attitude of the right foot which touches the ground lightly with the toes. A highly stylized tree with curving branches overhead which seem to carry fruit or flowers, reminds us of the fertility aspect of the nymph.

A rather damaged attendant figure stands on the right in an attitude often assumed by small children. The head, both hands and part of the body are lost and the right hand was formerly raised and possibly held up a toilet-box.

The rectangular panel is worked in very high relief. At some places it could easily have been carved in the round, as in the case of the small figure of the attendant who has simply been placed against a solid block of stone jutting out from the back and not noticeable to the observer.

The groove on the pedestal and the tenon on the left side of

Die rechteckige Tafel ist in sehr starkem Hochrelief gearbeitet und mag sogar an manchen Stellen vollplastisch herausgemeißelt gewesen sein, so z.B. bei der kleinen Begleitfigur, die einfach gegen einen festen Steinblock gelehnt ist, der – für den Beschauer unsichtbar – von der Rückenplatte vorsteht.
Die Auskehlung am Sockel und der Zapfen an der linken Seite der Stele bestätigen, daß es sich bei dem Relief um einen Teil der Außenwand eines mittelalterlichen Heiligtums handelt, das, aus gewissen stilistischen Eigentümlichkeiten zu schließen, ungefähr aus dem 9. oder 10. Jahrhundert stammt und irgendwo im westlichen Indien, wahrscheinlich in der Gegend von Rājasthān, dem nördlichen Gujarāt oder dem westlichen Madhya Pradesh stand. Unter der Unmenge von Figuren, die einst die Tempelwände bevölkerten (Fig. J), mag unsere kleine Nymphe nicht viel Aufsehen erregt haben. Bedauerlicherweise wurde sie aus ihrer ursprünglichen Umgebung herausgerissen, doch kann sie dadurch jetzt die Bewunderung erfahren, die sie in so reichem Maße verdient. Denn es ist dem Bildhauer gelungen, anspruchslosem Charme auf köstliche Weise Ausdruck zu verleihen.
Früher in der Sammlung Edward Goldston, London.

the stele underline the fact that the relief at one time formed part of the outer wall of a mediaeval shrine which, judging by certain stylistic peculiarities, dated from about the 9th or 10th century and stood somewhere in Western India, probably in the area covering Rājasthān, Northern Gujarāt and Western Madhya Pradesh. Among the multitude of figures which once thronged the temple walls (see fig. J) our small nymph may not have attracted much attention. It is unfortunate that she has been separated from her original context but, on the other hand, she can now receive the appreciation which she so fully deserves, for the sculptor has succeeded in depicting modest charm in a delightful manner.
Formerly in the collection of Mr. Edward Goldston, London.

20. *Die nackte Schöne* (RVI 108). Rosafarbener Sandstein. Aus Westindien, wahrscheinlich aus der Gegend von Rājasthān, dem nördlichen Gujarāt oder westlichen Madhya Pradesh. Ungefähr 10. oder 11. Jahrhundert. Höhe 38 cm.

Diese kleine, in starkem Hochrelief gearbeitete Stele hat einst die Außenwand eines mittelalterlichen Tempels im westlichen Indien geziert, der wahrscheinlich im Gebiet von Rājasthān, dem nördlichen Gujarāt oder westlichen Madhya Pradesh stand. Obgleich die Figur stark gelitten hat, besitzt sie noch immer einen gewissen Reiz. Allerdings erschwert diese starke Beschädigung eine Datierung der Skulptur, doch scheint es, daß sie ungefähr im 10. oder 11. Jahrhundert entstand.

Die Nymphe steht mit gekreuzten Beinen in übertriebener tribhaṅga-Stellung, die wahrscheinlich einer atibhaṅga genannten Haltung entspricht und gewöhnlich bei dynamischen Darstellungen Verwendung findet. Im Gegensatz zu der vorangehenden Skulptur wirft das Mädchen den Kopf zurück und wölbt die Brust vor. Auf den ersten Blick erinnert uns die Haltung der Figur an eine echte śālabhañjikā, die einen Zweig des Baumes, unter dem sie steht, herunterzieht. Doch ist auf dem Relief kein solcher Baum zu sehen, und außerdem scheint der rechte Arm bedeutend weiter nach rückwärts zu greifen.

Auf dem Kopf trägt die Dame ein Diadem, das mit drei Spitzen geziert ist, und ihre Haare sind zu einem Knoten gewunden. Große runde Ohrscheiben und drei Halsbänder, von denen das unterste, mit einer Quaste gezierte, bis zur Taille herunterhängt, sind der ganze Schmuck, den sie trägt. Und mit der Kleidung ist es noch spärlicher bestellt. Tatsächlich scheint sie, bis auf den Schal, der ihr über beide Arme fällt, vollständig nackt zu sein. Diese Nacktheit ist recht bemerkenswert. Denn obgleich die mittelalterlichen Künstler zugegebenermaßen den weiblichen Körper in all seiner Schönheit mit dem größten

20. *The naked beauty* (RVI 108). Pink sandstone. From Western India, probably from the area covering Rājasthān, Northern Gujarāt and Western Madhya Pradesh. About 10th to 11th century. Height 15 in.

This small stele carved in very high relief once decorated the outer walls of some mediaeval temple in Western India, probably situated somewhere in Rājasthān, Northern Gujarāt or Western Madhya Pradesh. In spite of the fact that the figure has suffered badly, it still exhibits considerable charm. At the same time the extensive damage makes dating problematic, but the sculpture would seem to have been made in about the 10th or 11th century.

The nymph stands with crossed legs in an exaggerated tribhaṅga attitude, which probably corresponds to the pose called atibhaṅga and is usually shown in dynamic representations. In contrast to the preceding sculpture the girl throws back her head and thrusts out her chest. At first sight the attitude of the figure reminds us of the *pur sang* śālabhañjikā, who draws down a branch of the tree under which she is standing, but no such tree is visible in the relief and moreover, the right arm seems bent too far backwards.

On her head the lady wears a diadem with three pointed ornaments and her hair is rolled into a chignon. Large circular ear-disks and three necklaces, the lowest one reaching to waist-level and decorated with a tassel, are all she wears in the way of jewelry. But the dress is even more scanty, in fact she seems to be stark naked except for a scarf which flows down from both arms. This nakedness is rather remarkable, for although admittedly the mediaeval sculptors delighted in representing the female body in all its beauty, closer study of the subject reveals that they practically always add a good excuse for the lady's immodesty. In some cases the damsel

Vergnügen darstellten, läßt sich bei genauerer Prüfung fast immer erkennen, daß sie praktisch stets einen guten Vorwand für die Freiheit der betreffenden Dame anbrachten. Manchmal läßt das Jungfräulein seinen Rock fallen, weil sich eine Eidechse oder ein Skorpion darunter verkrochen hat, wie wir es bei Nr. 13 sahen. In anderen Fällen zerrt ihr ein Affe, der an einem ihrer Beine hochspringt, das Kleidungsstück herunter, und die empörte surasundarī hat die Hand erhoben, um den Schuldigen mit einem Zweig oder einem Fliegenwedel zu züchtigen. Beispiele dieses Motivs sind an den mittelalterlichen Tempeln von Khajurāho, Khiching, Baroli, Belūr und Halebīd zu finden. Obwohl die Haltung jener Figuren der unsrigen hier sehr ähnlich ist, konnten wir leider die Ursache ihrer Nacktheit nicht feststellen. Denn nicht nur sind die Brüste, sondern auch der untere Teil der Beine und der Sockel vollständig abhanden gekommen. Und wenn es vielleicht am Sockel eine Erklärung für ihre Blöße gegeben haben sollte – einen ungezogenen Affen oder dergleichen –, so läßt sich das heute nicht mehr beweisen.

Unglücklicherweise sind auch die beiden Hände verschwunden, so daß sich nicht mehr erkennen läßt, ob die rechte, erhobene Hand einen Zweig oder einen Fliegenwedel hielt. Es ist offensichtlich, daß ursprünglich beide Hände nahe beisammen waren, sich möglicherweise sogar berührten. Es ist dies eine Haltung, wie sie öfter von surasundarīs eingenommen wird, und wir finden sie unter anderem an den Tempeln von Khajurāho, Suhania und Kharod. Sie scheint ein Gefühl von Müdigkeit oder Lässigkeit auszudrücken, denn eine Inschrift auf dem Sockel einer solchen Figur an einem Tempel in Rāṇakpur bezeichnet das Sujet als «Alasitā» oder «die sich langweilende Dame», so daß anzunehmen ist, daß diese Mädchen ihre Glieder strecken. Wie dem auch sei: soviel mir bekannt ist, werden diese lässigen surasundarīs niemals nackt

drops her skirt because a lizard or a scorpion has got underneath, as we have seen in the sculpture discussed under No. 13. In other cases a monkey jumping up against one of her legs is pulling down her garment and the insulted surasundarī has raised her hand in order to slap the culprit with a fly-whisk or a twig. Examples of this motif can be found on the mediaeval temples at Khajurāho, Khiching, Baroli, Belūr and Halebīd. Although the attitude of these figures is very similar to that of the lady in the relief under discussion, we have not been able to detect the reason for her nakedness, for in addition to the breasts, the lower part of the legs and the pedestal have also completely broken away, and if an explanation for the nakedness, such as a mischievous monkey, was given on the base, this is now lost.

Unfortunately both hands have likewise disappeared, so that we can no longer see whether or not the raised right hand held a fly-whisk or twig. It is obvious that originally both hands were held close together and possibly even touched each other. This is an attitude frequently assumed by surasundarīs and we find it among others on the temples at Khajurāho, Suhania and Kharod. It seems to express a feeling of weariness or laziness, for an inscription on the pedestal of a figure in this pose on a temple at Rāṇakpur indicates the subject as "Alasitā", or "The weary lady", so presumably these girls are stretching their limbs. However, these lazy surasundarīs are never represented naked, so far as I know, and so this theme does not seem to apply to our relief, nor does it give a satisfactory explanation for the nudity and so we shall have to reconcile ourselves to the fact that it is no longer possible to detect the reason for the girl's immodesty.

Formerly in the collection of Mr. Edward Goldston, London.

dargestellt, so daß es sich hier wohl nicht um eine solche handelt. Da sich leider keine befriedigende Erklärung für ihre Nacktheit entdecken läßt, müssen wir uns damit abfinden, daß es nicht in unserer Macht liegt, den Grund für die «Unsittlichkeit» der Dame zu enträtseln.
Früher in der Sammlung Edward Goldston, London.

21. «*La belle et la bête*» (RVI 101). Bräunlicher Sandstein. Aus der Gegend des westlichen Madhya Pradesh, südöstlichen Rājasthān und nördlichen Gujarāt. 10. oder 11. Jahrhundert. Höhe 58 cm.

Das Sujet dieses fast rundplastischen Hochreliefs ist wiederum eine himmlische Schönheit, die einstens die Außenwand eines mittelalterlichen Tempels im westlichen Indien zierte. Im Gegensatz zu der vorhergehenden und der folgenden Stele befindet sich diese Skulptur in verhältnismäßig gutem Zustand. Die einzigen beschädigten Teile sind die Nase und das Kinn, die rechte Hand und die rechte obere Ecke der Rückenplatte sowie die beiden Ecken des Sockels, die zusammen mit einem Teil des linken Fußes verschwunden sind. Die Übereinstimmung der Maße und des Materials und eine gewisse Stilgleichheit sowie die Tatsache, daß beide Bilder zusammen erworben wurden, lassen die Vermutung zu, daß die hier besprochene und die folgende Skulptur möglicherweise von dem gleichen Tempel stammen.

Das Außergewöhnliche dieses Reliefs besteht darin, daß das Mädchen, abgesehen von einem Band in den Haaren und einem schmalen Schal, der von der linken Schulter herunter über die rechte Hüfte fällt, weder Kleider trägt noch den geringsten Schmuck. Diese Nacktheit wird noch durch die übertriebene tribhaṅga-Haltung unterstrichen, die die wollüstigen Formen besonders betont. Mit der linken Hand hält sie den Schal, und die rechte ist in abhayamudrā erhoben. Doch ist es äußerst zweifelhaft, ob dies noch die ursprüngliche Hand ist, denn verglichen mit dem Rest der hervorragenden Skulptur, speziell mit der andern Hand, macht sie einen recht plumpen Eindruck. Außerdem befindet sich eine Bruchstelle an der rechten Hüfte, so daß der ursprüngliche rechte Unterarm sehr wahrscheinlich irgendwann einmal abge-

21. *The beauty and the beast* (RVI 101). Pinkish brown sandstone. From the area covering Western Madhya Pradesh, South-East Rājasthān and Northern Gujarāt. 10th to 11th century. Height 22 3/4 in.

The subject of this very high relief carved almost in the round is once more a celestial beauty who at one time adorned the outer walls of a mediaeval temple in Western India. In contrast to the preceding panel and the next one the sculpture is in fairly good condition, the only damaged parts being the nose and chin, the right hand and the right-hand upper corner of the slab at the back. Both corners of the pedestal and part of the left foot have also disappeared. Agreement in measurements and type of stone and certain similarities in style, as well as the fact that both images were acquired together, might indicate that we should not entirely exclude the possibility that this panel and the following one may come from the same temple.

An unusual aspect of the relief is the fact that, apart from a ribbon in her hair and a narrow scarf flowing down from the left shoulder and round the right hip, the girl wears no clothes or jewelry whatsoever. This nakedness is stressed by the exaggerated tribhaṅga attitude which underlines her voluptuous form. In her left hand she holds up the scarf and her right hand is held in abhayamudrā, but it is very doubtful whether this is the original hand, for in comparison with the rest of this excellent sculpture, especially the other hand, it makes a most clumsy impression. Moreover, there is a break on the right hip so that the original lower part of the right arm was almost certainly knocked off and recarved later on. The hair is not arranged in the usual chignon at the back of the head but instead it falls in three ringlets on to both shoulders and shows the tiny lovelocks near the temples so charact-

schlagen und später aufs neue ausgemeißelt wurde. Das Haar ist nicht zu dem üblichen Knoten am Hinterkopf zusammengefaßt, sondern fällt in drei Locken auf beide Schultern und zeigt in der Nähe der Schläfen die winzigen Schmachtlöckchen, die so charakteristisch für die spätmittelalterlichen Skulpturen aus der Gegend des westlichen Madhya Pradesh, südöstlichen Rājasthān und nördlichen Gujarāt sind. Diese Datierung und Zuschreibung wird noch gestützt durch die Form des Sockels, der nach zweimaliger Profilierung sich nach hinten verjüngt.

Das Mädchen schaut mit leicht emporgezogenen Augenbrauen auf ein kleines Tier nieder, das auf der linken Seite des Sockels sitzt. In Anbetracht des runden Kopfes, der kleinen runden Ohren, des langen Schwanzes und der großen Fangzähne und Krallen muß es sich um ein Katzentier handeln, entweder eine Hauskatze oder einen Miniaturtiger oder -löwen. Das Tier hat der Dame den Rücken zugekehrt, schaut jedoch zu ihr hinauf, das Maul zu einem Knurren geöffnet.

Es scheint uns, daß die verschiedenen ungewöhnlichen Aspekte dieses Reliefs die einfache Interpretation als «himmlische Nymphe» nicht gestatten. Die diversen Punkte, in denen es sich von den üblichen Darstellungen unterscheidet, wie z.B. das vollständige Fehlen jeglichen Schmucks, die wollüstige, fast erotische Nacktheit, die Tatsache, daß das Haar heruntergelassen ist, sowie die Haltung der rechten Hand, die leicht in die Höhe gezogenen Augenbrauen und das hockende Tier, dies alles muß berücksichtigt werden, um die Darstellung zu erklären. Unsere Annahme, daß hier ein bestimmtes Thema illustriert wird, läßt sich noch durch die Tatsache erhärten, daß man ähnliche Darstellungen auch an andern Heiligtümern findet, z.B. an dem aus dem 15. Jahrhundert stammenden Tempel von Neminātha in Rāṇakpur. Dort streckt ein Jüngferlein seine Hand nach einem Miniaturlöwen aus, eine Haltung, die die surasundarī in unserer Skulptur

eristic of sculptures from Western Madhya Pradesh, South-East Rājasthān and Northern Gujarāt dating from the later mediaeval period. This date and provenance are supported by the form of the pedestal which after two mouldings tapers away towards the back slab.

The girl is looking down with slightly raised eyebrows at a small animal seated on the left of the pedestal. In view of its round head, small round ears, long tail and large fangs and claws this must be a feline creature, either a cat or a miniature tiger or lion. The beast has turned its back upon the damsel but is looking up at her, opening its mouth with a growl.

It seems to us that the various unusual aspects of this relief do not allow a simple interpretation as "heavenly nymph". The numerous points in which it differs from the more usual representations, such as the complete absence of jewelry, the voluptuous, almost erotic nakedness, the fact that the hair has been let down, the attitude of the girl's right hand, the slightly raised eyebrows and the crouching animal, must all be considered in context in order to explain it. Our suspicion that a definite theme is illustrated is strengthened by the fact that similar representations can be found on other shrines, for instance on the 15th century temple of Neminātha at Rāṇakpur. Here a damsel stretches out her hand towards a miniature lion, an attitude which the surasundarī in our sculpture may well have had, as the right hand which was almost certainly recarved probably hung down beside the body.

Perhaps the solution to our problem can be found in a miniature from Basohli dating from about 1710 which shows a girl stretching out her hand towards a tiger sitting at her feet. The painting is a representation of the Paṭamañjarī rāgiṇī, a musical mode illustrating the mood of a lonely mistress longing for her lover. In another representation of this rāgiṇī

möglicherweise ebenfalls einmal eingenommen haben könnte, da die rechte Hand, die mit ziemlicher Sicherheit später nochmals ausgemeißelt wurde, ursprünglich vermutlich am Körper herunterhing.
Vielleicht ist die Lösung unseres Problems in einer Miniatur von Basohli – ungefähr aus dem Jahr 1710 – zu finden, die ein Mädchen zeigt, das seine Hand nach einem ihm zu Füßen sitzenden Tiger ausstreckt. Die Malerei ist eine Illustration des Paṭamañjarī-rāgiṇī, einer musikalischen Weise, die den Gemütszustand einer einsamen Verliebten zum Ausdruck bringt, die sich nach ihrem Liebsten sehnt. In einer andern Illustration dieses rāgiṇī schaut das Tier eher wie eine Katze aus. Auf diesen Bildern ist der Tiger oder die Katze ein Symbol für den abwesenden Geliebten, was den leidenschaftlichen Liebeskummer der Dame widerspiegelt. Da man weiß, daß die Paṭamañjarī-rāgiṇī-Tonfolge bereits im 7. Jahrhundert bekannt gewesen ist, scheint es nicht ausgeschlossen, daß das hier besprochene Relief eine frühe plastische Darstellung des gleichen Themas ist. Dies könnte auf die interessante Möglichkeit einer gewissen Verwandtschaft zwischen dem Rāgamālā-Zyklus und einigen Darstellungen himmlischer Schönheiten auf den mittelalterlichen Tempeln des nördlichen Indien hinweisen.
Früher in der Sammlung Edward Goldston, London.

the animal looks more like a cat. In these pictures the tiger or cat substitutes symbolically the absent lover and reflects the lady's fierce pangs of love. As the Paṭamañjarī rāgiṇī mode is known to have existed as early as the 7th century it is not impossible that the relief under discussion is an early sculptured representation of the same theme. This would suggest the interesting possibility of a certain relationship between the Rāgamālā cycle and some of the representations of celestial beauties on the mediaeval temples of North India.
Formerly in the collection of Mr. Edward Goldston, London.

22. *Eine surasundarī, ihren Gürtel lösend* (RVI 204). Rötlicher Sandstein. Aus Westindien, wahrscheinlich aus dem Gebiet des westlichen Madhya Pradesh, südöstlichen Rājasthān und nördlichen Gujarāt. 10. oder 11. Jahrhundert. Höhe 51 cm.

Bedauerlicherweise ist dieses Stück stark beschädigt, denn nicht nur der Kopf und die linke Schulter fehlen, sondern der größte Teil des rechten Beins, des Sockels und der Rückenplatte sind ebenfalls verschwunden, während ein Teil der linken Brust abgebröckelt ist. Die Figur, die in stark hervortretendem Hochrelief gearbeitet ist, steht in tribhaṅga-Haltung mit gekreuzten Beinen auf einem Sockel, der sich nach zwei Profilierungen nach hinten verjüngt. Die surasundarī ist gerade dabei, ihren Gürtel zu lösen, der den bereits herunterfallenden Rock in der Taille hielt. Obgleich die rechte Hand leicht abgeschliffen ist, scheint es doch, als ob das eine Ende des Gürtels auf dem Handgelenk läge. Ein schmaler Schal fällt über beide Ellbogen und flattert nach der Rückenplatte zu, wobei sich die Ecken der beiden Enden rechts und links elegant einrollen. Am linken Bein sind unter dem Rocksaum drei schlichte Beinspangen sichtbar, während ein weiteres Knöchelband über ihren Fuß fällt. Der Rest des Schmuckes besteht aus einem Halsband mit blütenblätterähnlichen Anhängern und einem channavīra aus Perlen, der um den Hals liegt und von dort zwischen den Brüsten hindurch um die Taille führt, wobei das lose Ende über die Taille herunterfällt. Bestimmte Details des Schmucks sowohl als auch die Form des Sockels lassen darauf schließen, daß die Figur früher die Außenwand eines Tempels irgendwo in der Gegend zwischen dem westlichen Madhya Pradesh, dem südöstlichen Rājasthān und dem nördlichen Gujarāt zierte und aus dem 10. oder 11. Jahrhundert stammt.

Wie in den vorhergegangenen Skulpturen stellt das Jüngfer-

22. *A surasundarī loosening her belt* (RVI 204). Pink sandstone. From Western India, probably from the area covering Western Madhya Pradesh, South-East Rājasthān and Northern Gujarāt. 10th to 11th century. Height 20 in.

Unfortunately this piece has been damaged badly, for not only are the head and left shoulder missing, but the greater part of the right leg, the pedestal and the slab at the back have also disappeared, while part of the left breast has been chipped away. The figure is carved in very high relief and is standing in tribhaṅga attitude with crossed legs on a pedestal which has two mouldings and tapers away towards the back of the slab. The surasundarī has just loosened the belt holding up her skirt which is already slipping down. Although the right hand is slightly abraded it seems that one end of the girdle lies on the wrist. A narrow scarf is draped over both elbows and flutters out behind her, the corners of both ends curling back elegantly. Beneath the hem of the skirt three plain ankle-rings are visible on the left leg while a wide anklet falls over her foot. The rest of the jewelry consists of a necklace with petal-like pendants and a channavīra of pearls which runs round the neck, in between the breasts and round the waist with a short string falling down over the midriff. Certain details of the jewelry as well as the form of the pedestal indicate that the sculpture once decorated the outer walls of a mediaeval temple, somewhere in the region of Western Madhya Pradesh, South-East Rājasthān or Northern Gujarāt, dating from the 10th or 11th century.

As in the preceding sculptures, the damsel represents one of the celestial beauties, a subject which was very popular with Indian sculptors as it provided them with an outlet for their admiration of female charm and an excuse to exhibit their skill in representing it. In spite of this they rarely showed the

lein eine der himmlischen Schönheiten dar, ein Sujet, das sich bei den indischen Bildhauern großer Beliebtheit erfreute, da es ihnen die Möglichkeit bot, ihrer Bewunderung der weiblichen Reize Ausdruck zu verleihen und zugleich einen Vorwand, ihre Geschicklichkeit in der Darstellung derselben zu beweisen. Dennoch zeigten sie den weiblichen Körper selten nackt, ohne ihrer Skulptur ein Detail beizufügen, das als Entschuldigung oder Erklärung dieser Nacktheit zu dienen vermochte. Wie bei dem unter Nr. 20 besprochenen Relief läßt sich leider, als Folge des allzu beschädigten Zustandes der Skulptur, dieses Detail nicht mehr feststellen.

Wie dem auch sei, die erstaunliche Ähnlichkeit in der Haltung zwischen der hier besprochenen surasundarī und der unter Nr. 13 dargestellten scheint uns einen Hinweis zu geben. Die Haltung der beiden Arme und die merkwürdig verkrampften, gegen die rechte Hüfte gestemmten Finger sind bei beiden Figuren besonders auffallend. Die unter Nr. 13 besprochene himmlische Schönheit teilt sowohl diese merkwürdig verkrampften Finger als auch die Belästigung durch einen Skorpion mit anderen surasundarīs, die an den Kandarīya- und Viśvanātha-Tempeln in Khajurāho von dem gleichen Ungeziefer geplagt werden. In Anbetracht dieser Ähnlichkeit scheint es ziemlich erwiesen, daß das hier besprochene Relief das gleiche Thema darstellte: eine liebliche Jungfrau, die von einem Skorpion beunruhigt wird.

Dieses Motiv muß außerordentlich beliebt gewesen sein, denn es findet sich nicht nur an den oben erwähnten Heiligtümern sondern auch an dem Keśava-Tempel in Belūr. Das mehrfache Vorkommen des gleichen Themas läßt sich wahrscheinlich durch das Vorhandensein gewisser Sanskrit-Texte wie des Samarāṅgaṇasūtradhāra erklären. Dieses Buch, das aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammt, zählt die verschiedenen Typen der surasundarīs auf. Die Existenz dieser Texte

female body naked without adding a detail to their sculpture which could act as an excuse or explanation of the nakedness. As in the relief discussed under No. 20 we can unfortunately no longer detect this detail, because of the damaged condition of the panel.

However, the striking similarity between the attitude of the surasundarī in question and the one depicted in the relief discussed under No. 13 seems to provide a clue. The attitude of both arms and the peculiarly cramped fingers pressed against the right thigh are particularly noticeable in both figures. The celestial beauty discussed under No. 13 shares these strangely twisted fingers as well as the fact that she is pestered by a scorpion, with other surasundarīs attacked by the same vermin on the Kandarīya and Viśvanātha Temples at Khajurāho, and in view of this similarity it seems rather likely that the relief under discussion depicted the same theme of a lovely maiden worried by a scorpion.

This motif must have been very popular for it occurs not only on the temples mentioned above but also on the Keśava Temple at Belūr. The multiple occurrence of the same theme can probably be explained by the existence of such Sanskrit texts as the Samarāṅgaṇasūtradhāra. Dating from the first half of the 11th century this book enumerates the various types of surasundarīs. The existence of these texts does not, however, explain the amazing similarity in execution as shown for example by the cramped fingers, over such vast areas as West, Central and Eastern India and one is consequently forced to arrive at the interesting conclusion that illustrated copy books representing the various themes must have circulated among the sculptors of mediaeval India.

Formerly in the collection of Mr. Edward Goldston, London.

erklärt allerdings noch nicht die erstaunliche Übereinstimmung in der Ausführung wie sie sich in einem so ungeheuren Gebiet wie West-, Zentral- und Ostindien, z. B. in den verkrampften Fingern zeigt. Man sieht sich infolgedessen zu dem interessanten Schluß veranlaßt, daß unter den Bildhauern des mittelalterlichen Indien illustrierte Kopierbücher zirkuliert haben müssen, die die verschiedenen Vorwürfe enthielten.
Früher in der Sammlung Edward Goldston, London.

23. *Fragment eines Schmuckrahmens um eine Sūrya-Figur* (RVI 203). Gelblicher Sandstein mit Spuren von roter Bemalung. Aus Rājasthān oder dem nördlichen Gujarāt. 11. oder 12. Jahrhundert. Höhe 20 cm.

Nach ähnlichen Skulpturen zu schließen (Fig. K), muß dieses Fragment, das den Solāṅkī-Stil aufweist, einst ein Teil eines Pfeilers gewesen sein, der einen Bogen wie den unter Nr. 18 besprochenen trug. Die Skulptur ist in sehr starkem Hochrelief gearbeitet, doch ist die Oberfläche ziemlich abgeschliffen. An jeder Seite des beinah quadratischen Stücks steht ein schlanker, beringter Pfeiler, und ein dritter teilt es in zwei ungleiche Teile. Bei dem ursprünglichen Rahmen standen wahrscheinlich vier oder fünf ähnliche Doppelnischen übereinander, wodurch sie einen der Pfeiler bildeten, die den Bogen trugen.
Im rechten Teil des Reliefs steht eine weibliche Begleitfigur in leichter tribhaṅga-Haltung auf einem Lotos, dessen Stengel aus der Basis des mittleren Pfeilers herauszuwachsen scheint. Die Jungfrau hat die linke Hand in kaṭyavalambitahasta auf die linke Hüfte gestützt; in der andern Hand hält sie eine Lotosknospe. Sie trägt einen gestreiften Rock, der durch einen einfachen Gürtel gehalten wird und in einer Falte zwischen ihren Beinen herunterfällt. Auf beiden Seiten hängt ein schmaler Schal von ihren Armen herab. Außerdem trägt sie große Ohrscheiben und einen channavīra, oder vielleicht auch nur ein einfaches Halsband mit einem Anhänger an einer Kette, die zwischen ihren Brüsten hängt.
In der Nische auf der linken Seite steht ein Gott in samabhaṅga oder gänzlich frontaler Haltung, mit einer dhotī bekleidet, die von einem einfachen Gürtel gehalten wird und in Falten zwischen den Beinen herunterfällt. Außerdem trägt er eine dicke Girlande, die von beiden Armen über die Beine herunterhängt,

23. *Fragment of an ornamental frame round a Sūrya image* (RVI 203). Cream-coloured sandstone with traces of red paint. From Rājasthān or Northern Gujarāt. 11th to 12th century. Height 7³/₄ in.

Judging by similar sculptures (see fig. K) this fragment, which exhibits the Solāṅkī style, must once have formed part of one of the pillars supporting an arch such as the one described under No. 18. The sculpture is carved in high relief and the surface is rather abraded. On each side of the almost square piece stands a slender ringed pillar and a third one divides it into two unequal parts. In the original frame four or five similar double niches were probably placed on top of each other, thus forming one of the pillars supporting the arch.
On the right-hand side of the relief stands a female attendant in a slight tribhaṅga attitude on a lotus, the stalk of which seems to grow out of the base of the central pillar. The damsel places her left hand on her left hip in kaṭyavalambitahasta and in her other hand she holds up a lotus bud. She wears a striped skirt held up by a simple girdle and falling in a pleat between her legs. On both sides a narrow scarf flows down from her arms and, in addition, she wears large ear-disks and a channavīra or perhaps simply a necklace with a pendant on a chain which hangs between the breasts.
In the niche on the left stands a god in samabhaṅga or complete frontal attitude, dressed in a dhotī held up by a simple girdle and falling in pleats between his legs. In addition he wears a heavy garland hanging from both arms across his legs, a high conical crown, large ear-ornaments and a channavīra. Huge lotus plants springing up on either side fill most of the space right up to the top corners and the god holds their stalks in the middle just below the point where large flowers burst forth.

Fig. K

und eine hohe, konische Krone, großen Ohrschmuck und einen channavīra. Mächtige Lotospflanzen, die zu beiden Seiten emporwachsen, füllen den größten Teil des Raums bis hinauf zu den oberen Ecken, und der Gott hat ihre Stengel in der Mitte umfaßt, gerade unter dem Punkt, wo die großen Blüten ansetzen.
Aus den Lotosblüten in ihren Händen zu schließen, scheint die Figur auf den ersten Blick Sūrya zu sein. Doch da das Fragment ursprünglich ein Teil eines Rahmens um ein Sūrya-Bild war, handelt es sich in Wirklichkeit um einen der zwölf Ādityas, die alle die gleichen Attribute wie ihr Führer Sūrya tragen. Wie in andern Fällen setzte sich die obligatorische Anzahl von zwölf Ādityas folgendermaßen zusammen: fünf – manchmal auch vier – auf jedem Pfeiler des Rahmens, einer – manchmal auch drei – auf dem Bogen und die Sūrya-Figur, in der Mitte, die der Rahmen umgab.
Früher in der Sammlung Aäron Vecht, Amsterdam. Aus Indien nach Europa gebracht von Oscar Miestchaninoff, Paris.

At first sight this figure would seem to be Sūrya, judging by the lotus flowers in his hands, but as the fragment originally formed part of the frame of a Sūrya image, he is actually one of the twelve Ādityas who all carry the same attributes as their leader Sūrya. As with other examples the obligatory number of twelve was made up in the following way: five Ādityas (sometimes four) on either pillar of the frame, one (sometimes three) represented on the arch and finally the Sūrya image surrounded by the frame.
Formerly in the collection of Mr. Aäron Vecht, Amsterdam. Previously brought back from India by Mr. Oscar Miestchaninoff, Paris.

24 a, b, c. *Statue des Tīrthaṅkara Ṛṣabhanātha* (RVI 213). Weißer Marmor. Aus Candrāvatī, an der Grenze von Süd-Rājasthān und dem nördlichen Gujarāt. 11. oder Anfang 12. Jahrhundert. Höhe 161 cm.

Während des späten Mittelalters war die vermögende Jaina-Gemeinde in Rājasthān und Gujarāt sehr einflußreich, und die wohlhabenden Jaina-Kaufleute übersäten das Land mit Heiligtümern, ja selbst ganzen Tempelstädten, die im allgemeinen auf hohen Berggipfeln mit herrlichen Ausblicken gelegen waren. Die bekannteste dieser Tempelgruppen bilden

24 a, b, c. *Image of the Tīrthaṅkara Ṛṣabhanātha* (RVI 213). White marble. From Candrāvatī on the border of South Rājasthān and Northern Gujarāt. 11th or beginning of the 12th century. Height 63 1/3 in.

The wealthy Jaina community in Rājasthān and Gujarāt was very influential during the later mediaeval period and the rich Jaina merchants dotted the country with shrines and even with whole temple cities, usually situated on high mountain tops with a marvellous view. The best known group of temples are the Delwāḍā shrines on Mount Ābu built of white

die aus dem beliebten weißen Marmor errichteten Delwāḍā-Heiligtümer auf dem Mount Ābu.
Obgleich der rechte Arm der hier beschriebenen Statue teilweise fehlt, handelt es sich dennoch zweifellos um eine der schönsten Jaina-Skulpturen, die uns erhalten blieben. Und sie kann wahrscheinlich als die beste westindische Tīrthaṅkara-Figur aus der Epoche des Mittelalters angesprochen werden. Stilistische Details verweisen das Bild in das 11. oder den Beginn des 12. Jahrhunderts und deuten auf eine Herkunft aus Rājasthān oder dem nördlichen Gujarāt hin. Diese Vermutung wurde bestätigt, als ich auf eine kurze Notiz stieß, die vor 40 Jahren im «Rūpam» erschien (Band 11, Seite 112), und in der als Herkunftsort dieser Skulptur Candrāvatī bezeichnet wird.
Außer dem rechten Arm sind noch die Finger der linken Hand und verschiedene Zehen beschädigt, und die Nase wie auch eines der Gürtelenden sind leicht abgestoßen. Bei einigen der größeren Begleitfiguren sind die Nasen ebenfalls abgerieben, und an der Umrahmung fehlen ein paar kleinere Details, von denen das wichtigste die Trompete eines der himmlischen Musikanten in der Mitte des Oberteils ist, und ein an ihr befestigtes blattähnliches Ornament.
Die vollplastische – obzwar auf der Rückseite nur oberflächlich bearbeitete – Figur stellt, aus den Locken zu schließen, die auf beide Schultern herunterfallen, und dem kleinen Stier auf der Vorderseite des Sockels, den ersten Tīrthaṅkara Ṛṣabhanātha dar. Er steht auf einer Lotosblüte, die aus dem Sockel entspringt, mit am Körper entlang gestreckten Armen in kāyotsarga, einer Meditationshaltung. In der Mitte der Brust ist der śrīvatsa sichtbar, das übliche Symbol aller Tīrthaṅkaras, und auf der Innenfläche seiner linken Hand ist eine Lotosblüte eingemeißelt. Er ist mit einer kurzen, dünnen dhotī bekleidet, die von einem einfachen, vorne geknoteten

marble, the favourite medium, but Rājasthān and Northern Gujarāt contain numerous other Jaina centres of worship.
In spite of the fact that the right arm of the image under discussion is partially missing, it is undoubtedly one of the finest Jaina sculptures which have come down to us and it is probably the best Western Indian Tīrthaṅkara figure dating from the mediaeval period. Stylistic details indicate a date in the 11th or the beginning of the 12th century and a provenance in Rājasthān or Northern Gujarāt. This last surmise proved to be correct when I came across a short note printed forty years ago in „Rūpam", 11, p. 112, giving the provenance of this sculpture as Candrāvatī.
Apart from the right arm, the fingers of the left hand and several toes are damaged, and the nose as well as one of the ends of the girdle is slightly rubbed. Some of the noses of the larger attendant figures are abraded and a few small details are missing in the frame, the most important being the trumpet and the attached leaf-like ornament of one of the celestial musicians in the centre at the top.
The figure which is carved in the round but only roughly worked on the back, represents the first Tīrthaṅkara Ṛṣabhanātha, judging by the locks falling onto both shoulders and the little bull on the front of the pedestal. He is standing on a lotus flower which springs from the base, with his arms extended beside his body in kāyotsarga, an attitude of meditation. In the centre of his chest the śrīvatsa symbol common to all Tīrthaṅkaras is visible and on the palm of his left hand a lotus flower is engraved. He is dressed in a short thin dhotī held up by a simple girdle knotted in front while a lappet of his garment drops back over the girdle. One long straight pleat falls between his legs and just above the knees the hem of the dhotī is decorated with a border showing a scroll design. The fact that the figure is shown dressed in this way

Gürtel gehalten wird, wobei ein Zipfel des Gewandes über den Gürtel fällt. Eine lange, gerade Falte fällt zwischen den Beinen herunter, und direkt über den Knien ist der Saum der dhotī mit einer Borte aus einem Rankenmuster garniert. Die Tatsache, daß die Figur in dieser Bekleidung gezeigt wird, ist ein Beweis, daß die Skulptur einst in einem Heiligtum stand, das der Śvetāmbara-Gemeinde gehörte, die einen der beiden Zweige des Jainismus darstellt. Die Lehrer der Digambaras, die den andern Zweig bilden, gehen vollständig nackt, und ihre Tīrthaṅkara-Figuren sind ebenfalls unbekleidet.

Es ist interessant, den Kopf dieser Figur mit dem unter Nr. 1 besprochenen zu vergleichen. Das Gesicht weist noch immer den gleichen Ausdruck auf, nämlich den eines geistigen Wesens, das die Wahrheit gefunden hat und mit vollkommenem Vertrauen in die Zukunft schaut. Doch die Züge haben sich leicht verändert und den Stil des mittelalterlichen Westindien angenommen: kleiner Mund, spitzes Kinn, breite, volle Wangen, lange Nase und elliptische Augen, die, wie auch die Knie, als Folge der ständigen Verehrung, leicht abgerieben sind. Außerdem sind die Ohren noch mehr verlängert, der Kopf zeigt das uṣṇīṣa, und das Haar ist in kleine, schneckenförmige Locken gelegt – zwei Eigentümlichkeiten, die im 2. nachchristlichen Jahrhundert aus der buddhistischen Ikonographie übernommen wurden. Das Haar, das Spuren brauner Bemalung zeigt, fällt in kleinen Locken auf beide Schultern herunter, ein Charakteristikum des Ṛṣabhanātha.

Die Einfachheit dieser Skulptur wird noch durch den Gegensatz der reichen, in starkem Hochrelief gearbeiteten Umrahmung betont, die eine Vielzahl von Figuren aufweist. Eine ausführliche Beschreibung dieser zahlreichen Gottheiten bedürfte einer gesonderten Publikation, daher müssen wir uns hier auf eine kurze Skizzierung ihrer Identität beschränken. Auf jeder Seite des Hauptbildes steht eine begleitende Gottheit

indicates that the image once stood in a shrine belonging to the Śvetāmbara community, one of the two branches of Jainism. The teachers of the Digambaras, the other branch, go completely naked and their Tīrthaṅkara images also do not wear any garments.

It is interesting to compare the head of this figure with that discussed under No. 1. The face still shows the same expression of a spiritual being who has found the Truth and looks into the future with complete confidence, but the features have slightly changed with the adoption of the style of mediaeval Western India: small mouth, pointed chin, broad jaws, long nose and elliptical eyes which, like the knees, are slightly worn down as a result of continual worship. Moreover, the ears are more elongated, the head shows the uṣṇīṣa and the hair is represented in small snail-shell curls, two peculiarities copied from Buddhist iconography in the 2nd century A.D. On both shoulders the hair, showing traces of brown paint, falls down in small locks, a characteristic of Ṛṣabhanātha.

The simplicity of this image is underlined by the contrast provided by the frame surrounding it which is richly carved in very high relief with a multitude of figures. The detailed description of these numerous deities is more suitable for a separate publication and we shall here confine ourselves to a brief indication of their identity. On either side of the main image stands an attendant deity or yakṣa, as they are called by the Jainas, carrying a cāmara or fly-whisk over one of his shoulders. In front of them two charming little figures deserve our special attention. They are a male and a female donor kneeling on a lotus and raising their hands in adoration.

Slightly behind each yakṣa stands an attendant goddess in front of the pillar which frames the main image and supports the arch over its head. The goddess on the left holds a wheel in her right hand and a conch in her left, and conse-

oder yakṣa, wie die Jainas sie nennen, die einen cāmara oder Fliegenwedel über der Schulter trägt. Die beiden reizenden kleinen Gestalten vor ihnen verdienen unsere spezielle Aufmerksamkeit. Sie sind eine männliche und eine weibliche Stifterfigur, auf einem Lotos kniend, die Hände in Anbetung erhoben.

Ein wenig hinter jedem yakṣa steht eine begleitende Göttin vor den Pfeilern, die das Hauptbild umrahmen und den das Haupt überspannenden Bogen tragen. Die Göttin links hält ein Rad in der rechten und eine Muschel in der linken Hand und stellt dementsprechend Apraticakrā dar, während es sich bei der andern Göttin, die zwei Schlangen hält, um Vairoṭyā handelt. Es sind dies zwei der sechzehn Vidyādevīs oder Mahāvidyās, einer Gruppe Göttinnen, die bestimmte Beschwörungsformeln weiblicher Gottheiten darstellen. Die andern vierzehn Göttinnen, die zu dieser Gruppe gehören – jede erkennbar an ihren Attributen –, stehen in kleinen Nischen, eine über der andern, auf der Außenseite der beiden Hauptpfeiler oder sitzen zu beiden Seiten einer Nische, die sich in der Mitte des Bogens, über dem Kopf des Hauptbildes, befindet.

In dieser mittleren Nische, die einen Miniaturtempel darstellt, sitzt ein Tīrthaṅkara in vajrāsana oder padmāsana, während zwei weitere Jinas in kāyotsarga in Nischen an den oberen Enden der beiden Hauptpfeiler stehen. Hinter dem Kopf des Ṛṣabhanātha befindet sich eine große Lotosblüte, während direkt darüber ein dreifacher Baldachin schwebt, dessen elegante Perlfranse teilweise abgebrochen ist. Auf diesem Baldachin schlagen drei gandharvas oder himmlische Musikanten die Trommel und blasen Trompete und Muschelhorn, um die Götter zur Huldigung aufzufordern.

Auf beiden Seiten von Ṛṣabhanāthas Kopf kommt je ein vidyādhara oder himmlisches Wesen heruntergeschwebt, das

quently represents Apraticakrā, while the other goddess clutching two snakes is Vairoṭyā, two of the sixteen Vidyādevīs or Mahāvidyās, a group of goddesses representing certain invocations of female divinities. The other fourteen goddesses belonging to this group, each distinguishable by her particular attributes, stand in small niches one above the other on the outside of the two main pillars or sit on both sides of a niche placed in the centre of the arch over the head of the main image.

In this central niche imitating a miniature temple sits a Tīrthaṅkara in vajrāsana or padmāsana while two more Jinas stand in kāyotsarga in niches on top of both main pillars. Behind the head of Ṛṣabhanātha is a large lotus flower while just overhead a triple canopy is suspended, its elegant pearl fringe partly broken away. On top of this baldachin three gandharvas or heavenly musicians are beating drums and blowing trumpets and a conch, calling up the gods to pay homage.

On either side of Ṛṣabhanātha's head a vidyādhara or celestial being holding up a flower garland as an offering comes floating down through the sky. He is accompanied by a female deity who sits on one of his legs and carries a flute. The two charming groups formed by these divine couples are amongst the most delightful details of this fine piece of sculpture. Behind their heads two large lotus flowers sprout forth, each carrying a beautifully caparisoned elephant urged on by the aṅkuśa or elephant-goad of a mahout on its neck, while a devotee seated behind him holds up his hands in adoration. Thus gods and men flock together to worship Ṛṣabhanātha.

We have already mentioned a few groups which deserve our special attention. However, the finest parts of the sculpture are undoubtedly the superbly beautiful attendants standing on either side of the Lord's feet. They are carved with great

eine Blumengirlande als Opfergabe darbringt. Jedes von ihnen ist von einer weiblichen Gottheit begleitet, die auf einem seiner Beine sitzt und eine Flöte in Händen hält Die beiden reizenden Gruppen, die diese himmlischen Paare bilden, gehören zu den bezauberndsten Details dieser schönen Skulptur. Hinter ihren Köpfen erheben sich zwei große Lotosblüten, von denen jede einen prachtvoll ausstaffierten Elefanten trägt, der von dem aṅkuśa oder Elefantenhaken eines Mahouts auf seinem Nacken angetrieben wird, während hinter diesem wiederum ein Verehrer mit in Anbetung erhobenen Händen sitzt. So finden sich Götter und Menschen zusammen, um Ṛṣabhanātha zu huldigen.

Wir haben bereits einige Gruppen erwähnt, die unsere besondere Aufmerksamkeit verdienen. Jedoch die herrlichsten Teile der Skulptur sind zweifellos die ganz besonders schönen Begleiter, die auf beiden Seiten zu Füßen des Herren stehen. Sie sind mit höchstem Formgefühl gearbeitet und lassen jene ausgesuchte Grazie und Verfeinerung erkennen, die das Merkmal des reifen Solāṅkī-Stils ist.

Wenn der weiße Marmor uns heute etwas kühl und abweisend vorkommt, so dürfen wir nicht vergessen, daß er in früheren Zeiten fraglos hie und da mit zarten Farben bemalt gewesen war, während ein paar Details und die Schmuckstücke durch Gold angedeutet wurden. Selbst jetzt – aus der ursprünglichen Umgebung herausgerissen – ist die Schlichtheit der jugendlichen Gestalt des meditierenden Heiligen von einer so eindrucksvollen Schönheit, daß man verstehen kann, wie er in der geweihten Stille seines eigenen Tempels Götter wie Menschen gleichermaßen mit Andacht erfüllte.

Früher in der Sammlung Luzac & Co., London.

sensitivity and exhibit an exquisite grace and refinement which is the hallmark of the mature Solāṅkī style.

If the white marble now seems slightly cold and forbidding we must remember that in ancient times it was undoubtedly highlighted with delicate colours while a few details and the jewelry were picked out in gold. Even now, away from its original surroundings, the simplicity of the youthful figure of the meditating saint is of a striking beauty and in the holy silence of its own shrine it must indeed have inspired gods and men alike to devotion.

Formerly in the collection of Messrs. Luzac & Co., London.

25. *Der Liebesbrief* (RVI 201). Grauer Marmor mit Spuren von weißem Anstrich. Aus dem südöstlichen Rājasthān oder dem äußersten Westen von Madhya Pradesh, wahrscheinlich aus der Nähe von Jhālrapāṭan. Mitte 11. bis 12. Jahrhundert. Höhe 91,5 cm.

Es ist auf den ersten Blick zu erkennen, daß die unter Nr. 25 und 26 besprochenen Skulpturen ehemals die Außenmauer des gleichen Tempels schmückten. Nicht nur, daß sie in Stil und Material übereinstimmen, auch die Maße beider Reliefs sind, wenn man berücksichtigt, daß bei Nr. 25 ein schmaler Streifen am oberen Rand abgebrochen ist, praktisch die selben. Der Stil und bestimmte Einzelheiten des Schmucks deuten als Datum auf die zweite Hälfte des 11. oder das 12. Jahrhundert und auf das westliche Indien als Ursprungsland, genauer gesagt auf die Gegend des südöstlichen Rājasthān und des westlichen Madhya Pradesh. Bei einem Versuch, den Herkunftsort noch genauer zu bestimmen, könnte die erstaunliche Ähnlichkeit beider Figuren mit verschiedenen Skulpturen, die man in Candrāvatī in der Nähe von Jhālrapāṭan gefunden hat, möglicherweise als Fingerzeig dienen.
Die Figur Nr. 25 ist in starkem Hochrelief gearbeitet und hebt sich effektvoll gegen den rechteckigen Hintergrund ab, der völlig leer gelassen wurde, mit Ausnahme eines horizontalen Bandes, das mit kīrtimukhas oder Ungeheuerköpfen geschmückt ist und an der rechten Seite der Platte um die Ecke weiterführt, was darauf schließen läßt, daß die Figur wahrscheinlich an einer vorspringenden Ecke des Tempels stand. Am oberen Rand der Rückenplatte ist ein schmaler Streifen abgebrochen; der untere Rand und auch die kleine Zehe des linken Fußes sind beschädigt, und das rechte Handgelenk und die Nase sind leicht abgeschliffen.
Das Sujet ist wieder eine jener surasundarīs oder himmlischen

25. *The love-letter* (RVI 201). Grey marble with traces of white plaster. From South-East Rājasthān or the extreme West of Madhya Pradesh, probably from the neighbourhood of Jhālrapāṭan. Mid-11th to 12th century. Height 36 in.

At first sight it is obvious that the sculptures discussed under Nos. 25 and 26 once belonged to the decoration of the outer walls of one and the same temple. Not only are the style and the material identical, but the measurements of both reliefs are also practically the same if we take into account the narrow strip that has been broken off at the top of No. 25. The style and certain details of the jewelry indicate a date in the second half of the 11th or the 12th century and a provenance in Western India, most probably in the region of South-East Rājasthān and Western Madhya Pradesh. In an attempt to define the provenance more precisely, the striking similarity which both sculptures show to some of the images found at Candrāvatī in the neighbourhood of Jhālrapāṭan could possibly serve as a clue.
The figure of No. 25 is carved in very high relief and stands out effectively against the rectangular background which has been left completely blank except for a horizontal band decorated with kīrtimukhas or monster-heads. This carries on round the corner along the right side of the panel so that the figure presumably stood on a projecting corner of the temple. A narrow strip of the slab has broken off at the top, at the bottom its edge and also the small toe of the left foot are damaged and the right wrist and nose are slightly rubbed.
The subject represented is again one of those surasundarīs or celestial beauties who throng the walls of the North Indian mediaeval shrines. She is standing in tribhaṅga on a lotus flower which springs out from the background. The head

Schönheiten, wie man sie in so gedrängter Fülle auf den Mauern der mittelalterlichen Heiligtümer Nordindiens findet. Sie steht in tribhaṅga-Haltung auf einer Lotosblume, die aus der Rückenplatte entspringt. Der Kopf zeigt gewisse Eigentümlichkeiten, von denen die meisten typisch für die späte mittelalterliche Kunst des westlichen Indien sind: winzige Löckchen nah bei den Schläfen, geschwungene Augenbrauen, die sich bei der Nasenwurzel ein wenig aufbiegen, verlängerte Augen, eine lange Nase, breite Kiefer, leicht aufgeworfene Lippen und ein schmales, spitzes Kinn. Das Mädchen trägt einen durchsichtigen Rock, der in Falten zwischen den Beinen herunterfällt und von einem prachtvollen, dreifachen Gürtel gehalten wird, über den zwei Stoffzipfel hängen. An ihm ist eine reizende Gürtelkette mit Perlquasten befestigt, die über beide Hüften hängt. Ein schmaler Schal verläuft über den Rücken und fällt von den Ellbogen zu den Beinspangen herunter. Das Jungfräulein trägt ein feines Diadem aus Perlenschnüren, die von einer Blume in der Mitte ihren Ausgang nehmen, während eine große Blüte in dem Haarknoten steckt, der auf der linken Schulter liegt. Eng um den Hals trägt sie eine dicke Perlenkette, einen massiven und sehr kunstvoll gearbeiteten Juwelenkragen und eine lange Halskette, die über ihre Brüste bis zur Taille niederfällt. Außerdem verläuft ein einfacher channavīra zwischen ihren Brüsten und rund um die Taille, während eine Quaste unter der Halskette auf den Rock niederfällt. Runde Ohrringe mit nadelähnlichen Anhängern, spitz zulaufende Oberarmspangen, ein dickes Armband, eine dünne Kette, die über die Hand fällt, und ein manschettenartiges Armband an jedem Handgelenk sowie zwei dicke Beinspangen und, tiefer unten, eine Knöchelspange an jedem Fuß vervollständigen den üppigen Schmuck, der sorgfältig und bis ins kleinste Detail ausgearbeitet ist. Auf der Stirn der Dame ist der tilaka noch schwach zu sehen.

exhibits certain peculiarities, most of them typical of the later mediaeval art of Western India: tiny lovelocks near the temples, wavy eyebrows, turned up slightly near the bridge of the nose, elongated eyes, a long nose, large jaws, a slightly pouting mouth and a small sharp chin. The girl wears a transparent skirt which falls in pleats between her legs and is held up by a magnificent triple girdle with two lappets of the garment falling over it. A lovely chatelaine with pearl tassels is suspended from this girdle and hangs down over both thighs. A narrow scarf is draped across the back and falls from both elbows to the ankle-rings. The damsel wears a delicate diadem made of pearlstrings suspended from a central flower on top of her head while she has stuck a large flower into the chignon which lies on her left shoulder. Round her neck she sports a pearl choker, a massive and very elaborate jewelry collar and a long necklace which falls over her breasts on to her midriff. Finally a simple channavīra is worn between the breasts and round the waist while a tassel under the necklace falls on to the skirt. Circular ear-rings with needle-like pendants, large pointed armlets, a thick bracelet, a thin chain falling over the hand and a cuff-like bracelet on each wrist, as well as two thick ankle-rings and, lower down on each foot, an anklet, complete the extensive assemblage of jewelry which is carved carefully and in great detail. On the lady's forehead the tilaka is faintly visible.

On both sides of the nymph sprout lotus buds denoting the youth and freshness of the girl. With her left hand she touches the gracefully curving scarf and in her right hand she holds up a thin flat strip as if to show it to the observer. As we have seen in the discussion of the other reliefs depicting surasundarīs, the artists usually provided a clue to their sculptures and in this particular case it is the object held up by the lady. On the Lakṣmaṇa Temple at Khajurāho there is a

Zu beiden Seiten der Nymphe sprießen Lotosknospen, die ein Abbild der Jugend und Frische des Mädchens sind. Mit der Linken berührt sie die in graziösen Windungen fallende Schärpe, und in der Rechten hält sie einen dünnen, flachen Streifen in die Höhe, als ob sie ihn dem Beschauer zeigen wolle. Wie wir bei der Besprechung der andern surasundarī-Reliefs sahen, haben die Künstler im allgemeinen einen Hinweis auf die Bedeutung ihrer Skulptur gegeben; und in diesem speziellen Fall ist dies der Gegenstand, den die Dame emporhält. Am Lakṣmaṇa-Tempel in Khajurāho gibt es ein Jüngferlein, das dem Beschauer einen gleichen Gegenstand zeigt, während es die Finger in der selben, eigenartigen Haltung streckt. In diesem Fall trägt der Gegenstand eine Inschrift und ist daher offensichtlich ein Palmblattbrief. Das Motiv des schreibenden Mädchens findet sich auch an dem Keśava-Tempel in Belūr, während zwei andere Skulpturen aus Khajurāho uns weibliche Wesen zeigen, die mit einem Griffel eine Tafel beschreiben. In der Besprechung von Nr. 21 haben wir die Verwandtschaft erwähnt, die möglicherweise zwischen einigen der mittelalterlichen surasundarī-Darstellungen und dem Rāgamālā-Zyklus bestehen, der gewisse musikalische Weisen oder rāgiṇīs malerisch illustriert. Diese rāgiṇīs werden oft als nāyikās oder Heldinnen dargestellt, die in einer bestimmten Situation oder Gemütsverfassung gezeigt werden. Das Motiv der einen Liebesbrief schreibenden nāyikā kommt auch bei den Pahāṛī-Malerschulen vor, und im Hinblick auf diese verschiedenen Tatsachen liegt die Annahme nahe, daß es sich bei dem Thema der hier beschriebenen Skulptur ebenfalls um den Brief einer einsamen und liebeskranken Dame handelt.
Früher in der Sammlung Edward Goldston, London.

damsel showing the observer a similar object while her fingers are held in the same peculiar, straight position. In this case the object is inscribed and therefore obviously a palm-leaf letter. The subject of a writing girl can also be found on the Keśava Temple at Belūr while two other sculptures from Khajurāho show us ladies inscribing a tablet with a stylus. In the discussion of No. 21 we have mentioned the possible relationship between some of the mediaeval surasundarī representations and the Rāgamālā cycle which illustrates certain musical modes or rāgiṇīs in painting. These rāgiṇīs are often depicted as nāyikās or heroines shown in a particular mood or situation. The subject of a nāyikā writing a love-letter occurs also in the Pahāṛī schools of painting. In view of all this we should like to propose that the underlying theme of this sculpture is that of the letter of a lonely and love-lorn lady.
Formerly in the collection of Mr. Edward Goldston, London.

26. *Auf dem Weg zum Gottesdienst* (RVI 202). Material, Herkunft und Zeit wie Nr. 25. Höhe 100 cm.

Wie in der Beschreibung der vorangegangenen Figur erklärt wurde, stammen Nr. 25 und 26 vom gleichen Tempel, und ein Großteil der Erklärung von Nr. 25 gilt deshalb auch für diese hier. Allerdings bestehen verschiedene kleine Unterschiede: so läuft z. B. das horizontale, mit kīrtimukhas dekorierte Band auf der linken Seite bis zur Rückenplatte um die Ecke weiter, so daß diese wahrscheinlich mit einer vorspringenden Ecke an der Tempelmauer korrespondierte. Der tilaka auf der Stirn ist hier nicht zu sehen. Weitere Unterschiede sind: ein engeres Kragenhalsband und ein kunstvolleres langes Halsgeschmeide, das diesmal unter der Quaste des channavīra verläuft, sowie die Blumenanhänger der Ohrringe. Außerdem ist die Gürtelkette doppelt, und die Beinspangen sind unpaarig, was ab und zu vorkommt. Der Rocksaum, der bei Nr. 25 unsichtbar ist, kann hier gerade über diesen Beinspangen wahrgenommen werden. Sodann hängt ein dritter Rockzipfel über den Gürtel auf die rechte Hüfte herunter. Anstatt zwei sprießt aus dem Lotossockel nur eine, ziemlich große Lotosknospe hervor. Abgesehen davon, daß bei Nr. 26 die Hüfte nach der andern Seite ausgebogen ist, liegt der wichtigste Unterschied zwischen den zwei Figuren in den Gegenständen, die sie in beiden Händen halten. Hier ist die Linke erhoben und trägt ein Weihrauchgefäß, das von hinten her durch ein Laub- und Rankenornament gestützt wird, während die Rechte, einen Fliegenwedel haltend, am Körper herunterhängt. Beide Gegenstände spielen eine wichtige Rolle im Tempelritual. Es scheint daher eine Dame auf dem Weg zum Gottesdienst zu sein. Da dieses Motiv ebenfalls in den Rāgamālā-Serien vorkommt, als Devagirī- oder Devagāndhārī-rāgiṇī, eine Dame mit einem cāmara und

26. *On the way to worship* (RVI 202). Same material, provenance and date as No. 25. Height 39¹/₁ in.

As explained in the description of the preceding sculpture Nos. 25 and 26 come from the same temple and the greater part of the discussion of No. 25 therefore concerns No. 26 as well. The following small differences should, however, be noted: the horizontal band decorated with kīrtimukhas runs round on to the left side of the slab at the back so that this corner presumably corresponded with a projecting corner of the temple wall. The nose, lips, right teat, small finger of the left hand and part of the right leg are slightly damaged. The chignon, which rests on the right shoulder, is encircled by a string of pearls and has a large flower stuck in it. Another flower lies on top of the head without, however, the attached ropes of pearls worn by the lady depicted in No. 25. This time the tilaka on the forehead is invisible. Other differences in the jewelry include: a narrower collar-necklace, a more elaborate long necklace which this time runs under the tassel falling down from the channavīra, and floral pendants attached to the ear-rings. Moreover, the chatelaine is double and the ankle-rings on the left and right leg are different; this is not altogether unusual. The hem of the skirt, invisible in No. 25, can be seen just above these ankle-rings and a third lappet hangs over the girdle on the right thigh. Instead of two, only one rather large lotus bud sprouts forth from the lotus pedestal. Apart from the fact that in No. 26 the hips swing in the opposite direction, the main difference between both figures lies in the objects held in both hands. The left hand is raised and carries a censer supported from behind by a leafy scroll while the right hand hangs down holding a cāmara or fly-whisk. Both objects play an important part in the temple ritual and can still be found in most Hindu shrines.

Weihegaben von Weihrauch oder Blumen auf dem Weg zum Tempel zeigend, scheint es sich bei der hier besprochenen Tafel um ein weiteres Bindeglied zwischen dem Rāgamālā-Zyklusund den mittelalterlichen, die surasundarīs darstellenden Tempelskulpturen zu handeln.
Beide Reliefs weisen die minuziöse, fein empfundene Präzision in der Behandlung der Schmuckstücke auf, die für gewisse spätmittelalterliche Bildhauerschulen Nordindiens charakteristisch ist. Durch diese Präzision ergibt sich ein auffallender Unterschied zwischen der geschmeidigen menschlichen Haut und dem bis ins winzigste Detail ausgearbeiteten Schmuck; und bei diesen beiden Figuren verdient der Kontrast zwischen den weich modellierten Frauenkörpern und dem harten Metall des Gürtels unsere besondere Aufmerksamkeit. Diese lässigen und reich geschmückten Damen mit ihren langen, schlanken Beinen und ihrer ganzen graziösen Erscheinung sind sich unleugbar ihrer aufsehenerregenden Schönheit bewußt, und sie tragen deutlich die ruhige und würdevolle Überlegenheit zur Schau, die für die hochgeborenen Damen der Fürstenhöfe charakteristisch ist. Das technische Können, das in diesen Figuren zum Ausdruck kommt, ist zur unübertrefflichen Perfektion gesteigert, und die Künstler haben durch die Art, in der jedes Bild eine bestimmte Stimmung ausstrahlt, fast so etwas wie eine vierte Dimension verwirklicht. Es scheint jedoch, daß damit ein Höhepunkt erreicht worden war, der nicht mehr überboten werden konnte, und daß der Genius der Bildhauerei Nordindiens geradezu in dieser Perfektion erstickte. Nach dem 12. Jahrhundert wird die Geschichte der nordindischen Kunst zu einer solchen des allmählichen Verfalls, in dem einzig die alten ikonographischen Traditionen und das technische Können als führende Prinzipien verblieben.
Früher in der Sammlung Edward Goldston, London.

The theme underlying this sculpture therefore seems to be a lady on her way to worship. As this theme is also illustrated in the Rāgamālā series as the Devagirī or Devagāndhārī rāgiṇī showing a lady on her way to the temple with a cāmara and offerings of incense or flowers, the panel in question would seem to represent one more link between the Rāgamālā cycle and the mediaeval temple sculptures depicting surasundarīs.
Both reliefs show the jewelry with the minute and delicate precision characteristic of certain later mediaeval North Indian schools of sculpture. This precision results in a striking difference between the smooth human skin and the detailed jewelry and in these two figures the contrast between the softly modelled bellies and the hard metal of the girdles deserves our special attention. These languid and richly adorned ladies with their long, slender legs and their graceful appearance are obviously conscious of their startling beauty and they clearly possess the serene and dignified feeling of superiority characteristic of refined court-ladies. The technical skill displayed in these figures has risen to unsurpassed perfection and the artists have even achieved a sort of fourth dimension by the way in which each image conveys a certain mood. It seems that there were no further heights to be scaled and as a result North Indian sculpture finds its end in its own perfection. After the 12th century the history of North Indian art is a history of gradual decay in which the old traditions of iconography and technical skill remain the leading factors.
Formerly in the collection of Mr. Edward Goldston, London.

Nachmittelalterliche Skulpturen von Nordindien

Post-Mediaeval Sculptures from North India

27. *Lakṣmī-Nārāyaṇa-Gruppe* (RVI 302). Weißer Marmor. Aus dem nördlichen Gujarāt oder südlichen Rājasthān. Ungefähr 13. Jahrhundert. Höhe 59 cm.

Diese Darstellung Viṣṇus mit seiner Gattin Lakṣmī auf dem linken Oberschenkel sitzend muß einstmals ein recht gutes Beispiel der Kunst des nördlichen Gujarāt oder südlichen Rājasthān des 13. Jahrhunderts gewesen sein. Doch scheint man die Skulptur lange Zeit hindurch verehrt zu haben, so daß die Gesichter der beiden Figuren schließlich vollständig abgegriffen waren und neu behauen werden mußten; mit dem Erfolg, daß die Skulptur heute nun einen falschen Eindruck gibt, indem sie die ziemlich groben und reizlosen Züge gewisser Arbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts aufweist (vgl. Nr. 33). Daß die Figur tatsächlich viel früher entstand, geht aus einer Anzahl stilistischer Einzelheiten hervor. Vor allen Dingen fällt die feine Behandlung der Hände auf.
Viṣṇu sitzt in bequemer Haltung (lalitāsana) auf seinem Reittier, dem Sonnenvogel Garuḍa, der in menschlicher Gestalt dargestellt ist. In der rechten und linken oberen Hand hält er eine Keule und ein cakra oder Rad, und in der unteren linken, mit der er Lakṣmī umarmt, trägt er eine Muschel. In der unteren rechten Hand liegt eine Lotosblume, deren Stengel zwischen seinen Fingern hervortritt und an seinem Knie ruht. Seine dhotī wird durch einen vierfachen Gürtel gehalten, dazu trägt er eine hohe Krone und zahlreiche Schmuckstücke: Ohrringe mit senkrechten Anhängern, ein kragenähnliches Halsband, Perlenschnüre, die auf seine Brust herunterfallen, einen channavīra, Oberarmspangen, Armbänder und Beinspangen. In der Mitte der Brust, gerade unter dem kragenähnlichen Halsband ist ein śrīvatsa-Symbol in Rautenform sichtbar, während eine lange Girlande (vanamālā) von seinen Armen bis unter das linke Bein herunterhängt.

27. *Lakṣmī-Nārāyaṇa image* (RVI 302). White marble. From Northern Gujarāt or South Rājasthān. About 13th century. Height 23 in.

This image of Viṣṇu with his consort Lakṣmī sitting on his left thigh must once have been a rather good example of the art of Northern Gujarāt or South Rājasthān in the 13th century. It seems, however, to have been worshipped for a considerable time so that eventually the faces of both figures completely wore away and were recarved, with the result that the sculpture actually gives a misleading impression exhibiting the rather coarse and unattractive features of some of the 16th and 17th century images (compare No. 33). That the sculpture is actually much earlier is obvious from a number of stylistic details. The fine treatment of the hands should be especially noted.
Viṣṇu is seated in an easy attitude (lalitāsana) on his vehicle, the sun-bird Garuḍa, represented in anthropomorphic form. In his upper right and left hands he holds a club and a cakra or wheel, and in his lower left hand with which he is embracing Lakṣmī, he carries a conch. In the hollow of his lower right hand he holds a lotus flower, its stalk protruding from between his fingers and lying against his knee. His dhotī is held up by a four-fold girdle and he wears a high crown and numerous pieces of jewelry: ear-rings with vertical pendants, a collar-like necklace, ropes of pearls which fall on to his chest, a channavīra, armlets, bracelets and anklerings. In the centre of his chest just under the collar-like necklace a diamond-shaped śrīvatsa symbol is visible, while a long garland (vanamālā) hangs down from his arms under his left leg.
Lakṣmī puts her right arm round Viṣṇu's shoulders and in her left hand she holds a lotus flower which has been partly bro-

Lakṣmī legt ihren rechten Arm um Viṣṇus Schultern; in der linken Hand hält sie eine Lotosblume, die teilweise abgebrochen ist. Das Streifenmuster ihres Rocks, der von einem vierfachen Gürtel gehalten wird, ist auf dem linken Bein eingeritzt. Sie trägt eine Ringkrone, einen channavīra, viele Armbänder, verschiedene Beinspangen, die sich im Muster voneinander unterscheiden, und ein zusätzliches Knöchelband am rechten Fuß, während der Rest ihres Schmuckes dem ihres Gatten gleicht. Die Tatsache, daß die Beinspangen an den beiden Beinen voneinander verschieden sind, ist an sich noch kein Zeichen der Dekadenz, da die selbe Eigentümlichkeit auch bei der unter Nr. 26 besprochenen Figur festzustellen ist, die aus der besten Zeit der mittelalterlichen Epoche stammt.

Garuḍa, der das Paar mit seiner linken Hand trägt, kniet auf einem Bein und stützt die Rechte in die Hüfte. Seine ausgebreiteten Schwingen sind durch schraffierte Linien leicht am Sockel angedeutet. Er ist mit einer kurzen dhotī bekleidet, trägt ein Band um sein wild gelocktes Haar, großen Ohrschmuck und einfache Armbänder.

Auf der rechten und linken Seite thronen kleine āyudhapuruṣas, die Viṣṇus Attribute personifizieren, und halten die Muschel und die Lotosknospe in Händen. Hinter und über den Köpfen der Hauptfigur ist die halbrunde Rückenplatte mit einem Bogen geschmückt, der ein stilisiertes Rankenornament mit Lotosblumen aufweist, das von einem kīrtimukha oder Ungeheuerkopf in der Mitte ausgeht. Sein Rand wird von einem schwachen, flammenähnlichen Motiv gesäumt, das offensichtlich das strahlende Licht des Nimbus darstellt. Dieser Bogen wird von zwei flachen, durch Rippen in verschiedene Abschnitte geteilten, Pilastern getragen.

An den Punkten, aus denen der Bogen entspringt, ist auf jeder Seite eine kleine, sitzende Figur zu sehen. Nun gehört es zu den Grundzügen der mittelalterlichen Ikonographie, die an-

ken off. The striped design of her skirt held up by a four-fold girdle is engraved on her left leg. She wears a ringed crown, a channavīra, many bracelets, different rings on each ankle and an additional anklet on her right foot while the rest of her jewelry is similar to that of her consort. The fact that the ankle-rings on both legs are not identical is not in itself a sign of decadence as this same peculiarity occurs in the sculpture discussed under No. 26, which dates from the acme of the mediaeval period.

Garuḍa, who supports the couple with his left hand, kneels down on one leg with his right hand akimbo. His spread out wings are faintly indicated by hatched lines on the pedestal. He is dressed in a short dhotī, has a band around his wildly curling hair and wears large ear-ornaments and simple bracelets.

On the left and right small āyudhapuruṣas, personifying Viṣṇu's attributes, are seated on thrones, holding up the conch and the lotus bud. Behind and above the heads of the main figures the semi-circular slab at the back is decorated with an arch showing a stylized scroll with lotus flowers issuing from a kīrtimukha or monster-head in the centre. It is bordered by a faint, flame-like motif along the rim, obviously representing the radiant light of the halo. This arch is carried by two flat pilasters divided by ribs into sections.

At the base of the curve of the arch two small seated figures are depicted, one on each side. Now it was a regular feature of mediaeval iconography to represent the great gods of Hinduism, other than the one depicted as the chief subject, to the left and right near the top of the main figure. As the deity on the right of our sculpture is bearded, pot-bellied and carries two objects resembling a sruk or sacrificial ladle and a palm-leaf book in his upper hands, he is obviously Brahmā as might be expected in this position. The objects in his

dern großen Götter des Hinduismus – außer dem in der Hauptfigur dargestellten – rechts und links in der Nähe des Kopfes dieser Hauptfigur abzubilden. Da die Gottheit auf der rechten Seite unserer Skulptur einen Bart trägt, dickbäuchig ist und in den oberen Händen zwei Gegenstände hält, die einem sruk oder Opferlöffel und einem Palmblattbuch gleichen, muß es sich offensichtlich – wie es auf diesem Platz der Skulptur auch zu erwarten ist – um Brahmā handeln. Die Gegenstände in den unteren Händen lassen sich nicht mehr erkennen, doch sollten sie ein Rosenkranz und ein Wassergefäß sein. Die vierarmige Figur auf der linken Seite dürfte Śiva verkörpern, der einen Dreizack und eine Schlange in den oberen und einen Rosenkranz und einen Wassertopf in den unteren Händen hält. Aber auch hier sind die Attribute kaum mehr zu erkennen. So sind diese beiden großen Hindu-Götter der Hauptfigur des Viṣṇu untergeordnet dargestellt.

Die Skulptur ist teilweise vollplastisch und teilweise in starkem Hochrelief gearbeitet. Abgesehen von der großen Zehe an Viṣṇus rechtem Fuß und Lakṣmīs Lotosblume besteht der einzige Schaden in der Neubearbeitung der Gesichter, die die Güte der Skulptur leider stark beeinträchtigt. An sich wäre sie ein recht gutes Beispiel für die Kunst Westindiens in den ersten Jahrhunderten ihrer langen Verfallsperiode, die sich vom 13. Jahrhundert bis fast in die heutige Zeit erstreckt.

Früher in der Sammlung Dr. Edmund Stinnes und erworben von Jan Kleykamp, New York.

lower hands can no longer be discerned but they ought to be a rosary and a waterpot. The four-armed figure on the left should be Śiva holding a trident and a snake in his upper hands, and a rosary and waterpot in his lower, but again these attributes are far from clear. Thus these two great gods of Hinduism are represented as subordinate to the main figure of Viṣṇu.

The sculpture is partly carved in the round and partly in very high relief. Apart from the big toe of Viṣṇu's right foot and Lakṣmī's lotus the only damage is the recarving of the faces. This impairs the sculpture in an unfortunate way as it is otherwise a rather good example of Western Indian art during the first centuries of the long period of decline stretching from the 13th century down to almost the present day.

Formerly in the collection of Dr. Edmund Stinnes, and acquired through Mr. Jan Kleykamp, New York.

28. *Brahmā-Stele* (RVI 304). Weißlichgrauer Marmor mit Spuren von dunkelbrauner Farbe. Aus dem südlichen Rājasthān oder dem nördlichen Gujarāt. Ungefähr 14. Jahrhundert. Höhe 114 cm.

Obzwar in Wirklichkeit Brahmā der Hauptgott der Hindu-Religion ist, wird er selten allein in einem eigenen Heiligtum verehrt. Doch sieht man ihn oft in der Gesellschaft anderer Götter auf den Außenmauern der mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Tempelbauten dargestellt. In der hier besprochenen Skulptur, die vollplastisch mit allerdings unbehauener Rückseite ist, hat der Bildhauer Brahmā in seiner üblichen Erscheinungsform gezeigt, einen sruk oder Opferlöffel und ein Palmblatt-Manuskript in den oberen Händen. Ein Rosenkranz liegt auf der Fläche seiner rechten unteren Hand, und mit der linken unteren Hand hält er ein Wassergefäß, indem er den zweiten und dritten Finger in den Flaschenhals steckt. Beide unteren Hände ruhen gegen eine Stütze, die mit der Rückenplatte verbunden ist.
Brahmās vierter Kopf, den man auf der Rückseite sehen sollte, wurde nicht ausgeführt. Da er ein alter und ehrwürdiger Weiser ist, wird er mit einem langen, wallenden Bart sowie einem Schnurrbart und einem dicken Bauch dargestellt. Von seiner linken Schulter hängt das upavīta, die heilige Schnur, herunter. Seine dhotī ist vorne gefältelt und wird von einem dreifachen Gürtel gehalten, über den zwei Stoffzipfel fallen. Von diesem Gürtel hängt eine Kette herunter, deren lange Quasten über eine schmale Schärpe fallen, die über seine Knie drapiert ist, während eine lange, schlangenähnliche Girlande direkt oberhalb der Beinspangen über seine Beine fällt. Sein reicher Schmuck besteht aus verschiedenen Halsbändern, Ohrringen, Oberarmspangen, diversen Armbändern, von denen eines über seine Hand fällt, Fingerringen sowie Bein- und Knö-

28. *Brahmā image* (RVI 304). Whitish grey marble with many traces of dark brown paint. From South Rājasthān or Northern Gujarāt. About 14th century. Height 44 3/4 in.

Although actually the chief god of Hinduism, Brahmā is rarely worshipped separately in a shrine of his own, but he is often represented in the company of the other gods on the outer walls of mediaeval and post-mediaeval temples. In the image under discussion, which is carved in the round but with the back left rough, the sculptor has represented Brahmā in his usual guise, holding a sruk or sacrificial ladle and a palm-leaf manuscript in his upper hands. A rosary lies on the palm of his lower right hand and he carries a water vessel in his lower left hand by putting his second and third fingers into its neck. Both lower hands rest against a support connected with the slab at the back.
Brahmā's fourth head, which should be shown on the back, has been omitted. As he is an old and venerable sage he is depicted with a long flowing beard, a moustache and a fat belly. From his left shoulder the upavīta or sacred cord hangs down. His dhotī is pleated in front and held up by a triple girdle with two lappets of his garment falling over it. From this girdle a chatelaine is suspended, with long tassels hanging down over a narrow sash which runs across his knees, while a long snake-like garland falls over his legs just above the ankle-rings. His rich jewelry consists of various necklaces, ear-rings, armlets, several bracelets, one of which falls over his hand, finger-rings, ankle-rings and anklets. On his head he does not wear the ascetic's jaṭāmukuṭa, as one would expect but a high pointed crown. This is a deviation from the iconographical rules which is not altogether exceptional in the post-mediaeval period. A small halo with lotus petals is

Fig. L

chelspangen. Auf seinem Kopf trägt er nicht, wie man erwarten würde, das jaṭāmukuṭa der Asketen sondern eine hohe, spitz zulaufende Krone. Dies bedeutet eine Abweichung von den ikonographischen Regeln, was in der nachmittelalterlichen Periode keineswegs eine Seltenheit war. Ein kleiner Nimbus mit Lotosblättern ist hinter der Krone eingraviert, und ein Schal tritt auf jeder Seite unter dem Ellbogen hervor. Doch sonst wurde der Hintergrund vollständig leer gelassen. Mit Ausnahme der zerbrochenen Nase und einiger abgeriebener Finger hat die Skulptur kaum gelitten.

Rechts auf dem Sockel ist eine kleine Gans, der Haṃsa, Brahmās Reittier, abgebildet, und dahinter ein kleiner, ziemlich fetter Eremit, der das übliche jaṭāmukuṭa der Asketen trägt und zu Ehren Brahmās einen Fliegenwedel schwingt. In der linken Hand hält er wahrscheinlich Zuckerzeug oder eine Frucht, die üblichen Opfergaben in einem Hindu-Tempel.

Auf der linken Seite steht eine ähnliche Figur, mit den gleichen Attributen, die sich nur durch die Krone auf dem Kopf von ihm unterscheidet. Da den ikonographischen Vorschriften gemäß Brahmā Eremiten als Begleiter haben sollte und da die kleine Figur einen dicken Bauch besitzt, was ein Charakteristikum der Weisen ist, soll sie wahrscheinlich einen Eremiten darstellen, und die Krone scheint ein Irrtum zu sein.

Die hier besprochene Brahmā-Stele und der unter Nr. 29 behandelte Śiva stimmen im Stil völlig überein. Außerdem sind ihre Maße und das Material, aus dem sie bestehen, genau gleich. Abgesehen davon fand ich bei einem kürzlichen Besuch im Seattle Art Museum ein Viṣṇu-Bild, das zu der gleichen Reihe gehört (Fig. L). Denn der Typ des Steins, die Maße und der Stil ähneln bis aufs kleinste den Bildwerken des Rietberg-Museums, so daß kein Zweifel besteht, daß alle drei Skulpturen früher die Außenmauer des gleichen Tempels schmückten.

engraved behind the crown and a scarf appears on each side of the figure under the elbow but otherwise the background has been left completely empty. Apart from the broken nose and a few abraded fingers the image has suffered little damage.

On the pedestal a small goose, Brahmā's vehicle Haṃsa, is depicted on the right and behind it a small, rather fat hermit, wearing the usual ascetic's jaṭāmukuṭa, waves a fly-whisk in honour of Brahmā. In his left hand he probably holds a fruit or a sweet, the usual form of offering in Hindu temples.

On the left stands a similar figure holding the same attributes, the only difference being the crown on his head. As Brahmā should have hermits as his attendants according to the iconographical rules, and as the little figure has a fat belly, a characteristic of sages, he is probably meant to be a hermit, and the crown would seem to be a mistake.

The Brahmā image in question and the Śiva discussed under No. 29 display a completely identical style and, moreover, their measurements and the material of which they are made are exactly the same. In addition, during a recent visit to the Seattle Art Museum I found a Viṣṇu image belonging to the same set of figures (see fig. L), for the type of stone, the measurements and the style are identical with those of the two figures in the Rietberg Museum, and so all three sculptures once adorned the outer walls of the same temple.

All three images display the slightly dry and rather repetitive style of Northern Gujarāt and South Rājasthān in the 14th century or thereabouts, a period, however, which still produced able works in spite of the fact that they exhibit a complete lack of imagination.

The Viṣṇu image in the Seattle Art Museum was formerly in the collection of Sir Denison Ross, London, and was acquired through Mr. Mathias Komor, New York, but the provenance

Alle drei Figuren zeigen den etwas trockenen und sich ziemlich schematisch wiederholenden Stil des nördlichen Gujarāt und südlichen Rājasthān aus der Zeit des 14. Jahrhunderts, einer Periode, die noch immer sehr gekonnte Arbeiten hervorbrachte, denen jedoch jegliche Phantasie fehlt.

Das Viṣṇu-Bild des Seattle Art Museums war vormals in der Sammlung von Sir Denison Ross, London, und wurde durch Mathias Komor, New York, erworben. Die Herkunft der Brahmā- und Śiva-Stelen des Rietberg-Museums konnte hingegen nicht festgestellt werden.

of the Brahmā and Śiva images in the Rietberg Museum could not be traced.

29. *Śiva-Stele* (RVI 303). Weißlichgrauer Marmor mit vielen Spuren von dunkelbrauner Farbe. Aus dem südlichen Rājasthān oder nördlichen Gujarāt. Schätzungsweise 14. Jahrhundert. Höhe 118 cm.

Nach allem, was über die vorangegangene Figur gesagt wurde, braucht für Nr. 29 kaum noch etwas hinzugefügt zu werden. Die wichtigsten Unterschiede bestehen in dem Dreizack und der Schlange in den oberen Händen, dem jaṭāmukuṭa des Asketen auf dem Kopf und dem Faktum, daß das Gesicht glattrasiert ist. Die Nase und die untere linke Hand, die wahrscheinlich ein Wassergefäß hielt, fehlen. Ebenso wie bei der Brahmā-Figur liegt ein Rosenkranz in der Fläche der unteren rechten Hand. Das Gewand und der Schmuck sind fast genau gleich wie bei Nr. 28, abgesehen von dem channavīra und dem upavīta, der heiligen Schnur, und den schleifenähnlichen Verzierungen auf beiden Schultern. Ein kleiner Stier, Śivas Reittier Nandin, dessen Kopf leicht beschädigt ist, ruht auf der rechten Ecke des Sockels, während zwei Eremiten mit jaṭāmukuṭas auf den Köpfen und in Anbetung erhobenen Händen, in denen ein Rosenkranz oder Blumen liegen, zu beiden Seiten der Hauptfigur stehen. Da sich hinter dem Haupt des Asketen auf der rechten Seite ein Nimbus befindet, wird es sich wahrscheinlich um den Weisen Bhṛṅgī handeln, einen äußerst ergebenen Verehrer des Śiva, der oft in tanzender Haltung zu seinen Füßen dargestellt wird (vgl. die Besprechung von Nr. 8).
Der Name des Vorbesitzers konnte nicht festgestellt werden (vgl. Nr. 28).

29. *Śiva image* (RVI 303). Whitish grey marble with many traces of dark brown paint. From South Rājasthān or Northern Gujarāt. About 14th century. Height 46¼ in.

After what has been said about the preceding sculpture little need be added for No. 29. The main differences are the trident and snake held in the upper hands, the ascetic's jaṭāmukuṭa on the head and the fact that the face is clean-shaven. The nose and the lower left hand which probably carried a water vessel are missing. As in the case of the Brahmā figure a rosary lies in the palm of the lower right hand. The dress and jewelry are almost exactly the same as in No. 28 apart from the channavīra and the upavīta or sacred cord, and moreover, loop-like ornaments are lying on both shoulders. A small bull, Śiva's vehicle Nandin, the head of which is slightly damaged, lies on the right corner of the pedestal while two hermits with jaṭāmukuṭas on their heads and their hands holding rosaries or flowers and held up in adoration, stand on either side of the main image. As there is a halo behind the head of the ascetic on the right this is probably the sage Bhṛṅgī, a most faithful devotee of Śiva, who is often represented at his feet in a dancing attitude (compare the discussion of No. 8).
The name of the previous owner could not be traced (see No. 28).

30. *Figur des Tīrthaṅkara Supārśvanātha* (RVI 306). Weißer Marmor. Aus dem nördlichen Gujarāt oder südlichen Rājasthān. Ungefähr 14. Jahrhundert. Höhe 58,5 cm.

Diese Skulptur kann durch die kleine Swastika in der Mitte des Sockels als eine Darstellung des siebenten Tīrthaṅkara Supārśvanātha identifiziert werden, da sie das spezielle Kennzeichen dieses Jina ist. Einige der Tīrthaṅkaras, wie z.B. Ṛṣabhanātha und Mahāvīra werden öfters als gesonderte Gestalten dargestellt, doch die Figuren der andern Jinas treten gewöhnlich nur zusammen mit allen andern in der vollständigen Reihe aller 24 Tīrthaṅkaras auf. Wahrscheinlich hat auch dieser Supārśvanātha früher einmal zu einer solchen Reihe gehört, von denen man noch immer Beispiele in den meisten größeren religiösen Zentren, wie z.B. den Delwāḍā-Tempeln auf dem Mount Ābu, finden kann.

Die Skulptur ist vollplastisch gearbeitet, und die einzigen fehlenden Teile sind die rechte Ecke und ein Stück der rechten Sockelseite. Die Figur trägt eine dünne dhotī, von der ein gefältelter Zipfel unter den Beinen hervorhängt. Aus der Tatsache, daß der Tīrthaṅkara bekleidet ist, läßt sich schließen, daß das Bild seinerzeit in einem Heiligtum stand, das der Śvetāmbara-Gemeinde der Jainas gehörte. Die Füße sind, mit den Sohlen nach oben, in vajrāsana gekreuzt, und die Hände liegen in dhyānamudrā, einer Meditationshaltung, im Schoß. In der Mitte der Brust ist das übliche śrīvatsa-Symbol deutlich zu erkennen.

Obgleich die Hände und Füße äußerst fein gemeißelt sind, verraten die Gesichtszüge doch die späte Entstehungszeit der Skulptur. Denn der kleine, gespitzte Mund, das scharfe Kinn, die lange Nase und die gerade Linie der Stirn sind charakteristisch für die Zeit des 14. Jahrhunderts und später, als die Jainas ihre Heiligtümer wieder aufbauten, die der moham-

30. *Image of the Tīrthaṅkara Supārśvanātha* (RVI 306). White marble. From Northern Gujarāt or South Rājasthān. About 14th century. Height 23 in.

This image can be recognized as the seventh Tīrthaṅkara Supārśvanātha by the small svastika carved out in the centre of the pedestal which is the special emblem of this Jina. Some of the Tīrthaṅkaras, such as Ṛṣabhanātha and Mahāvīra are often represented in single sculptures, but images of the other Jinas usually occur only in complete sets of all twenty-four Tīrthaṅkaras. Presumably this Supārśvanātha once belonged to such a set, examples of which can still be found in most of the larger centres of worship as, for instance, the Delwāḍā temples on Mount Ābu.

The sculpture has been carved in the round and the only missing parts are the right corner and a piece of the right side of the base. The figure wears a thin dhotī, a pleated fold of which appears under the legs. From the fact that the Tīrthaṅkara is shown clad we can conclude that the image at one time stood in a shrine belonging to the Śvetāmbara community of the Jainas. The feet are crossed in vajrāsana with the soles turned up and the hands are lying in the lap in dhyānamudrā, an attitude of meditation. In the centre of the chest the usual śrīvatsa symbol is prominently indicated.

Although the hands and feet are delicately carved, the features betray the late date of the image, for the small pouting mouth, sharp chin, elongated nose and straight line of the forehead are characteristics of the 14th century and later, when the Jainas rebuilt their shrines destroyed by the Muslim invader ʿAlā-ud-dīn Khiljī who ravaged large parts of Rājasthān in 1311.

In spite of these stylistic indications an inscription on the front of the pedestal runs as follows: "Saṃvat 842, varṣe

medanische Eroberer ʿAlā-ud-dīn Khiljī, der im Jahre 1311 große Teile von Rājasthān verheerte, zerstört hatte.
Trotz dieser stilistischen Merkmale lautet die Inschrift auf der Vorderseite des Sockels: «Saṃvat 842, varṣe cetra...», was bedeuten würde, daß das Bildwerk aus dem Jahre 785 n.Chr. stamme. Aber ganz abgesehen von dem Stil der Skulptur, verrät die Form der Buchstaben, daß diese Inschrift eine Fälschung ist, die von einem indischen Händler, der das Bild älter und dadurch wertvoller machen wollte, später hinzugefügt wurde. Denn die Schrift zeigt eine ganz neuzeitliche Form und kann niemals von einem Schreiber des 8. Jahrhunderts verwendet worden sein. Ähnliche «Beglaubigungen» von Händlern sind bei indischen Malereien recht bekannt, doch auf Skulpturen findet man sie selten, was für die Kenner der indischen Kunst das Interesse an der Figur noch erhöhen dürfte. Die rechte Brustwarze, der Nabel und die Augenbrauen sind wahrscheinlich ebenfalls von dem Händler «verbessert» worden.
Früher in der Sammlung Luzac & Co., London.

cetra ...", which should mean that the date of the image is 785 A.D. However, apart from the style of the sculpture, the form of the script betrays this inscription as a forgery added by an Indian dealer who was anxious to increase the antiquity (and consequently the value) of the image, for the script shows a quite recent form and could not have been used by a scribe of the 8th century. Similar "proofs of authenticity" provided by dealers are quite common on Indian paintings, but they are rare on sculptures, so the image in question has an added interest for students of Indian art. The right nipple, navel and eyebrows were probably also "improved" by the dealer.
Formerly in the collection of Messrs. Luzac & Co., London.

31. *Die badende Schöne, der cakora und der Asket* (RVI 208). Weißer Marmor. Aus dem nördlichen Gujarāt oder südlichen Rājasthān. 14. oder 15. Jahrhundert. Höhe 73 cm.

Dieses Architekturfragment zeigt eine himmlische Schönheit, die zwischen beringten Säulen, deren Kapitelle mit einem stilisierten Laubmuster geschmückt sind, auf einer Lotosblume steht. Sie nimmt, die rechte Hüfte seitwärts biegend, eine übertriebene dvibhaṅga-Haltung ein. Der durchsichtige Rock wird von einem juwelenbesetzten Gürtel gehalten, der mit einem Rankenmotiv und Perlborden dekoriert ist. Vor

31. *The bathing beauty, the cakora and the ascetic* (RVI 208). White marble. From Northern Gujarāt or South Rājasthān. 14th to 15th century. Height 28⅔ in.

This architectural fragment shows us a celestial beauty standing on a lotus flower between pillars with rings surmounted by capitals decorated with a stylized leaf design. She has assumed an exaggerated dvibhaṅga attitude thrusting her right hip to one side. Her transparent skirt is held up by a jewelled girdle decorated with a scroll motif and pearl borders. A narrow scarf hangs down from her right wrist in a

ihrem Körper hängt ein schmaler Schal in einer großen Schleife von ihrem rechten Handgelenk herunter. Abgesehen von einem kragenähnlichen Halsband trägt sie keinerlei Schmuck, was recht bemerkenswert ist. Die rechte Hand ist gegen die rechte – beschädigte – Brust erhoben, und mit der linken windet sie ihr Haar aus, das ihr üppig zuerst auf die rechte Schulter und dann über den Nacken auf die linke Schulter fällt. Daraus geht deutlich hervor, daß das Mädchen gerade ein Bad genommen hat, was das Fehlen eines Großteils des üblichen Schmucks erklärt.

Ein kleiner, dicker Vogel sitzt auf einer Lotosblüte und schlürft die Wassertropfen, die aus dem Haar der Nymphe fallen. Er stellt ziemlich sicher einen cakora, eine Art Rebhuhn, dar, der sich, dem Volksglauben gemäß, von Mondstrahlen ernährt. Wenn wir uns erinnern, daß in der indischen Literatur das Gesicht einer schönen Frau oft mit dem Mond verglichen wird, können wir die Haltung des kleinen cakora verstehen, der voller Entzücken in das Gesicht der surasundarī blickt, während er die Mondstrahlen schlürft, die aus ihren Haaren rieseln.

Auf der Außenseite der Säulen, die diese bezaubernde Szene umrahmen, ist ein sich bäumendes, löwenähnliches Ungeheuer, vyālaka genannt, abgebildet, das einen makara auf dem Kopfe trägt. Diese beiden Tiere sind sehr bekannte Schmuckmotive, die ursprünglich das Licht und die Dunkelheit, oder den Geist und die Materie symbolisierten und daher zusammen die Totalität des Kosmos darstellen.

Auf der linken Seite des Fragments steht in einer zurücktretenden Ecke, hinter einem viereckigen, gerippten Pfeiler eine männliche Figur auf einem Lotos. Sie ist mit einem schlichten Lendentuch bekleidet, hat einen dicken Bauch und trägt, bis auf eine einfache Schnur rund um den Hals, überhaupt keinen Schmuck. Diese Eigentümlichkeiten, zusammen mit der Hal-

wide loop in front of her body. Apart from a collar-like necklace she wears no jewelry whatsoever, which is rather remarkable. Her right hand is raised against her right breast, which is damaged and with her left hand she wrings out her hair which falls down in a large mass on to her right shoulder and then across her neck over her left shoulder. From this it is clear that the girl has just taken a bath which explains the absence of most of the usual jewelry.

A fat little bird sitting on a lotus flower sips up the drops of water falling down from the nymph's hair. It is almost certainly a cakora or kind of partridge which according to popular belief is supposed to feed on moonbeams. If we remember that Indian literature often compares the face of a fair lady with the moon, we can understand the attitude of the little cakora gazing up in rapture at the face of the surasundarī while it sips the moonbeams dropping from her hair.

On the outside of the pillars framing this enchanting scene a rearing lion-like monster called vyālaka is depicted carrying a makara on its head. These two animals are very familiar decorative motifs, originally symbolizing light and darkness or spirit and matter, and together they therefore represent the totality of the cosmos.

On the left of the fragment a male figure is standing on a lotus, in a receding corner behind a square ribbed pilaster. He is dressed in a simple loin-cloth, has a fat belly and wears no jewelry at all except for a simple cord round his neck. Added to these peculiarities is the fact that his left hand is raised above his head reminding one of certain attitudes assumed by ascetics while practising penance. This would seem to indicate that the figure is a hermit. Now ascetics are often represented on the walls of mediaeval temples as they are one of the many groups of living beings inhabiting the

tung der Hände – die linke ist über den Kopf erhoben, was an gewisse Haltungen der Asketen während der Buße erinnert – könnten darauf hinweisen, daß es sich um einen Eremiten handelt. Da Asketen sehr oft auf den Mauern der mittelalterlichen Tempel erscheinen, weil sie zu einer der vielen Gruppen von Lebewesen gehören, die den kosmischen Berg der Welt bevölkern, der durch das Heiligtum selbst dargestellt wird, bedeutet die Gegenwart dieser Figur nichts Außergewöhnliches. Doch scheint in diesem speziellen Fall die Szene eines pikanten Beigeschmacks nicht zu entbehren, denn es gibt verschiedene Legenden, die von einem großen Asketen berichten, dessen Meditationen oder Bußübungen von einer schönen Nymphe durchkreuzt wurden, die ihm die Götter sandten, aus Furcht vor den magischen Kräften, die der Eremit durch seine unablässige Buße erworben hatte.

Die Figuren sind in starkem Hochrelief gearbeitet. Der Sockel der einen Säule fehlt, und das rechte Handgelenk des Asketen sowie die rechte Brust der surasundarī sind beschädigt. Die Gesichtszüge der beiden Figuren, die Form gewisser dekorativer Muster und die Eckigkeit des Stils lassen darauf schließen, daß das Fragment aus dem 14. oder 15. Jahrhundert stammt. Es erinnert den Beschauer stark an gewisse Tempel im nördlichen Gujarāt und südlichen Rājasthān, wo während dieser Periode viele Heiligtümer – speziell von den Jainas – aus weißem Marmor im gleichen Stil erbaut wurden. Das bezaubernde Motiv von dem Mädchen und dem cakora ist jedoch viel älter, denn schon vor beinahe neunzehnhundert Jahren verwendete es ein Bildhauer in Mathurā, als er den Pfeiler einer stūpa-Umzäunung damit schmückte. Daraus läßt sich die Lebenskraft der alten indischen Kunst und ihre erstaunliche Kontinuität erkennen.

Früher in der Sammlung Edward Goldston, London.

cosmic world mountain represented by the shrine itself, so there is nothing strange in the presence of this figure. But there seems to be a piquant touch to the representation in this particular case, for there are several stories relating how a great ascetic was distracted from his meditation or penance by a beautiful nymph, sent by the gods who feared the magic power acquired by the hermit through his continual penance.

The figures are carved in high relief. The base of one of the pillars is missing and the right wrist of the ascetic and the right breast of the surasundarī are damaged. The features of both figures, the form of certain decorative designs and the angularity of the style indicate that the fragment under discussion dates from the 14th or 15th centuries. It strongly reminds one of certain temples in Northern Gujarāt and South Rājasthān where many shrines of white marble were built in such a style during this period, especially by the Jainas. The charming theme of the girl and the cakora, however, goes back much more than a few hundred years, for almost nineteen centuries ago it was used by a sculptor at Mathurā when decorating a pillar for a stūpa railing. This clearly illustrates the vitality of ancient Indian art and its amazing continuity.

Formerly in the collection of Mr. Edward Goldston, London.

32. «*La belle et la bête*» (RVI 401). Bunt bemaltes Holz. Aus der Gegend von Ahmadābād im nördlichen Gujarāt. Spätes 16. oder 17. Jahrhundert. Höhe 90 cm.

Holz wurde zweifellos sehr oft als Material für die alten indischen Bauten und Skulpturen verwendet, doch die Unbilden der Witterung und die Zerstörungen durch den Lauf der Zeit sind daran schuld, daß praktisch keines der Holzkunstwerke aus den frühen Perioden und sehr wenige aus der Epoche des Mittelalters erhalten blieben. Seit dem 16. Jahrhundert jedoch ist eine schöne Anzahl Holzbildhauereien auf uns gekommen. Es handelt sich hauptsächlich um geschnitzte Träger, Rahmen und Türstürze. Die hier besprochene vollplastische Holzskulptur ist ein Träger von der Kuppel eines Heiligtums in der Nähe von Ahmadābād (Fig. M). Ähnliche Träger in völlig gleichem Stil kann man in den Jaina-Tempeln von Pāṭaṇ im Bezirk Mehsana, nicht weit von Ahmadābād heute noch finden, und es ist nicht ausgeschlossen, daß die Figur von dorther stammt.

Der Träger läßt den nervösen Stil erkennen, für den die Skulpturen des aus dem 15. Jahrhundert stammenden Neminātha-Tempels in Rāṇakpur ein ausgezeichnetes Beispiel sind. Er entwickelte sich aus dem eckigen Stil, den man bereits an gewissen Skulpturen des 12. und 13. Jahrhunderts feststellen kann. Die Gesichtszüge verschärfen sich, die Haltung wird immer stärker übertrieben, die Körper tendieren zur Überschlankheit, und bei den weiblichen Figuren werden die sehr hoch angesetzten Brüste ausnehmend klein. Der hier besprochene Holzträger ist ein typisches Beispiel für diesen nervösen, besessenen Stil.

Die himmlische Schönheit, deren verlorener Arm geschickt ersetzt wurde, hält mit beiden Händen eine, teilweise abgebrochene, Girlande und steht auf dem linken Fuß, während

32. *The beauty and the beast* (RVI 401). Polychrome painted wood. From the neighbourhood of Ahmadābād in Northern Gujarāt. Late 16th or 17th century. Height 35 1/4 in.

Wood was undoubtedly used a great deal as a medium for ancient Indian sculpture and architecture, but climatic conditions and the ravages of time have spared practically no wooden works of art from the early period and very few from mediaeval times. From the 16th century onwards, however, a good number of examples of woodcarving have survived. They are usually decorated brackets, frames or door-lintels. The wooden sculpture under discussion is carved in the round and is a bracket from the cupola (see fig. M) of a shrine near Ahmadābād. Similar brackets in exactly the same style can still be seen in the Jaina temples at Pāṭaṇ in the district of Mehsana, not far from Ahmadābād and it is not altogether impossible that the carving came from this place.

The bracket displays the nervous style so well seen at Rāṇakpur where the sculptures of the 15th century Neminātha Temple provide us with some excellent examples. It developed out of the angular style already noticeable in certain 12th and 13th century sculptures. The features become sharper, the attitudes assumed are more and more exaggerated, the bodies tend to be over-slim and in the female figures the breasts which are placed high up on the chest become very small. The wooden bracket in question is a typical example of this frenzied style.

The celestial beauty, whose lost right arm has been replaced skilfully, holds with both hands a garland which has partly broken away and stands on her left foot while she raises her right leg. She is dressed in a red colī or short, tight jacket, a dark green skirt with a fringe of tiny red bobbles which is held up by a red girdle with a golden clasp, a golden scarf

Fig. M

sie das rechte Bein hochzieht. Bekleidet ist sie mit einer roten colī, das ist ein knappes Jäckchen, einem dunkelgrünen Rock mit einer Franse aus winzigen roten Bällchen, der von einem roten Gürtel mit einer goldenen Schnalle gehalten wird. Dazu kommt ein goldener Schal, der von beiden Schultern fällt und an beiden Enden eine Franse aufweist, sowie eine rote Schärpe, die rund um die Hüften geschlungen ist und deren einer Zipfel nach rechts niederweht. Am Ende ihres langen, blauschwarzen Zopfs, der auf der linken Seite herunterfällt, ist eine goldene Quaste befestigt. Sie trägt eine Unmenge Schmuckstücke, die früher alle vergoldet waren: ein Diadem, Ohrknöpfe mit Quasten, Ohrringe, ein enges Halsband und ein langes, das zwischen ihren Brüsten herunterfällt, Armbänder mit Quasten und Ringe um die Fußgelenke. Der Sockel ist mit einem spitzen Hängeschmuck verziert, der bei den Architekten des 16. Jahrhunderts und auch später noch ein sehr beliebtes Ornament gewesen ist.

Die ganze Figur ist von einem Oval umrahmt, das in seinem oberen Teil durch blattähnliche, auf der rechten Seite beschädigte Motive als Baum zu erkennen ist. Diese Ranken sind eine leise Erinnerung daran, daß die Nymphe eine Urenkelin der in der frühen indischen Kunst so beliebten yakṣiṇīs oder Dryaden ist, die sich später zu jenen surasundarīs entwickelten, die sich so zahlreich auf den Mauern der mittelalterlichen Heiligtümer drängen.

Ein kleiner gajasiṃha mit einem Halsband, ein mythisches Ungeheuer, der den Leib eines Löwen und den Kopf eines Elefanten besitzt, steht zu Füßen der Dame. Sein Schweif ist zierlich geringelt, und er hebt, zu ihr emporschauend, die linke Vorderpfote. Da der gajasiṃha ein naher Verwandter des vyālaka, des Tigers und des Löwen, ist, wird man durch die ganze Szene stark an eine ähnliche Darstellung am Neminātha-Tempel in Rāṇakpur erinnert sowie an die Skulptur Nr. 21,

with fringed ends falling from both shoulders, and a red sash knotted round her thighs with one end floating out to the right. A golden tassel hangs on the end of her long blue-black plait which swings out to the left. She wears a quantity of jewelry: a diadem, ear-studs with tassels, ear-rings, a choker and a long necklace falling between the breasts, armlets with tassels, cuff-like bracelets, again with tassels and ankle-rings, all once gilded. The pedestal is decorated with pointed pendants, a favourite design in the architecture of the 16th century and after.

The whole figure is framed by an oval which at the top betrays its true nature as a tree by leafy scrolls which are damaged on the right. These scrolls are a nice reminder of the fact that the nymph is a far descendant of the yakṣiṇīs or dryads, so popular in early Indian art, who later on developed into the surasundarīs thronging the walls of mediaeval shrines.

A small collared gajasiṃha, a mythical monster with a lion's body and an elephant's head, stands at the lady's feet. Its tail is neatly curled and it raises its left front paw looking up at her. As the gajasiṃha is a close relative of the vyālaka, the tiger and the lion, the whole scene reminds us strongly of a very similar representation on the Neminātha Temple at Rāṇakpur and the sculpture described under No. 21 to which we should like to refer our readers. In our discussion of this last relief it emerged that the theme was related to that depicted in the Paṭamañjarī rāgiṇī and so it would seem that the wooden bracket also represents the romantic motif of the lonely damsel pining for her lover.

Presented to the Rietberg Museum by Dr. and Mrs. Kurt Schöllhorn, Winterthur.

auf deren Besprechung wir hiermit verweisen. Dort hat sich gezeigt, daß das Thema zu dem in den Paṭamañjarī-rāgiṇī dargestellten in Beziehung stand, und es scheint, daß der Holzträger hier ebenfalls das romantische Motiv des verlassenen Mägdeleins, das nach seinem Geliebten schmachtet, verkörpert.
Dem Museum Rietberg Zürich geschenkt von Herrn und Frau Dr. Kurt Schöllhorn, Winterthur.

33 a, b. *Lakṣmī-Nārāyaṇa-Gruppe* (RVI 301). Grünschwarzer Serpentin. Südliches Rājasthān, wahrscheinlich aus der Gegend von Dungarpur. 16. bis frühes 17. Jahrhundert. Höhe 81 cm.

Diese Darstellung Viṣṇus und seiner Gattin Lakṣmī ist hochinteressant, denn sie repräsentiert den Endstil der nachmittelalterlichen Periode fast noch besser als die vorangegangene Skulptur. Die übertriebene Eckigkeit, die scharfen Gesichtszüge, die dünnen, verlängerten Glieder und Körper, die hoch angesetzten, kleinen Brüste und eine verkrampfte Nervosität, die fast an Besessenheit grenzt, dies alles wird hier anschaulich demonstriert.
Wie wir bei der Besprechung der vorhergehenden Skulptur gesehen haben, die ungefähr aus der gleichen Periode stammt, ist neben dem Stein das Holz einer der beliebtesten Werkstoffe der Bildhauer gewesen. Daneben wurde jedoch auch nicht selten Metall benützt, und es ist uns eine erhebliche Anzahl nachmittelalterlicher Bronze- und Messingfiguren erhalten geblieben. Ein Vergleich zwischen diesen Güssen und den Steinskulpturen aus der gleichen Zeit erweckt den Eindruck, als ob diese Metallarbeiten den Stil der Steinbildhauer des 16. und 17. Jahrhunderts sehr wohl beeinflußt haben könnten. Zum Beispiel scheint das Kṛṣṇa-Bild im Palast von Dungarpur im südlichen Rājasthān auf den ersten Blick aus Messing zu sein, obzwar es sich bei genauerer Hinsicht als Stein erweist. Gewisse stilistische Ähnlichkeiten zwischen dieser Skulptur und der hier besprochenen sind so auffallend, daß aller Wahrscheinlichkeit nach beide aus der selben Gegend stammen. Die fast vollständige Gleichheit des hier beschriebenen Werkes mit dem unter Nr. 34, das in Udaipur gekauft wurde, läßt ziemlich sicher auf die Herkunft aus dem südlichen Rājasthān schließen.
Es ist interessant, die hier besprochene Viṣṇu-Lakṣmī-Darstellung mit der unter Nr. 27 beschriebenen zu vergleichen.

33 a, b. *Lakṣmī-Nārāyaṇa image* (RVI 301). Greenish black serpentine. South Rājasthān, probably from the neighbourhood of Dungarpur. 16th to early 17th century. Height 31³/₄ in.

This image of Viṣṇu and his consort Lakṣmī is most interesting for it represents the final style of the post-mediaeval period even better than the preceding sculpture. The exaggerated angularity, sharp features, thin elongated limbs and bodies, highly placed small breasts, and general neurosis abutting on frenzy, are well illustrated in these figures.
As we have seen in the discussion of No. 32 which dates from about the same period, next to stone, wood was the most frequent medium for sculptures. Metal, however, was also regularly used and quite a large number of post-mediaeval bronzes and brasses have come down to us. Comparison of these images with contemporary stone sculptures gives the impression that this metal work possibly influenced the style of the artists of the 16th and 17th centuries working in stone. At first sight a Kṛṣṇa image in the palace at Dungarpur in South Rājasthān for instance, would seem to be made of brass, although closer inspection shows stone to be its medium. Certain stylistic similarities between this sculpture and the one under discussion are so striking that it seems likely that both were made in the same neighbourhood. The almost complete resemblance between the image under discussion and No. 34 which was bought at Udaipur stresses the probability of a provenance in South Rājasthān.
It is interesting to compare the image of Viṣṇu and Lakṣmī under discussion with the one described under No. 27. In spite of the fact that the general composition of both sculptures is almost identical, their styles, although distantly related, differ widely, one representing the earlier and the other the later phase of post-mediaeval art. An important technical differ-

Wenn man davon absieht, daß die allgemeine Komposition beider Skulpturen fast dieselbe ist, unterscheiden sich die beiden Stile – obwohl entfernt verwandt – doch sehr stark von einander, da der eine die frühe und der andere die späte Phase der nachmittelalterlichen Kunst repräsentiert. Ein wichtiger technischer Unterschied zwischen den beiden Skulpturen besteht darin, daß Nr. 27 noch immer ein Relief – allerdings außerordentlich stark ausgearbeitet – während Nr. 33 vollplastisch ist.

Viṣṇus obere Hände tragen den Lotos in einem doppelten Kranz, von dem ein Wellenband niederflattert, sowie die Keule, die gerade hinter Lakṣmīs Kopf sichtbar ist. Mit seiner unteren rechten Hand hält er die Muschel, in die eine kleine Lotosblume eingraviert ist, während er die andere der auf seinem linken Knie sitzenden Lakṣmī um die Taille legt. Sein viertes Attribut, das Rad, hängt an einer Schnur auf sein linkes Knie herab. Auf der Brust ist das śrīvatsa-Symbol zu erkennen; über den Leib verlaufen drei schwache Linien, die das upavīta, die heilige Schnur, andeuten. Die Sohle seines linken Fußes zeigt ein rautenförmiges Blumenmuster, auf dem Rist seines rechten Fußes ist eine Swastika eingeritzt.

Lakṣmī ist mit einer colī, einem kurzen, enganliegenden Jäckchen bekleidet, das mit einer Blume auf jeder Brust bestickt ist und einem Muster den Säumen entlang. Ihre linke Hand nebst dem Lotos, den sie vermutlich früher hielt, ist abgebrochen, und ihr rechter Arm, dessen unnatürliche Schlankheit man beachte, liegt um Viṣṇus Hals.

Im Gegensatz zu den eleganten Händen der Skulptur Nr. 27 sehen die Finger hier wie hölzern aus. Der Schmuck der beiden Gottheiten besteht mehr oder weniger aus den gleichen Stükken wie bei jener andern Skulptur, wozu noch Beinspangen und lange, dünne Armbänder treten, die über die Hände herunterhängen. Die Gürtel sind nun sechsfach geworden, mit

ence between the two images is the fact that No. 27 is still a relief, though admittedly cut very deeply, whereas No. 33 is carved in the round.

Viṣṇu's upper hands carry the lotus depicted within a double circle from which a wavy band flutters down, and the club visible just behind Lakṣmī's head. His lower right hand holds the conch, engraved with a small lotus flower, and his left is put round Lakṣmī's waist as she sits on his left knee. His fourth attribute, the wheel, hangs from a cord on to his left knee. On his chest appears the upavīta or sacred cord, shown as a faint triple line running across it, and also the śrīvatsa symbol. The sole of his left foot shows a diamond-shaped floral design and a svastika is engraved on top of his right foot.

Lakṣmī is dressed in a colī or short, tight jacket, with an embroidered flower on each breast and a pattern along its borders and seams. Her left hand, together with the lotus which it presumably once held, has been broken off and her right arm, the impossible thinness of which should be noted, lies round Viṣṇu's neck.

In contrast to the elegant hands of No. 27 all the fingers represented here are like wooden sticks. The jewelry of both figures is much the same as that of the latter sculpture with the addition of anklets and long thin bracelets hanging over the hands. The girdles have now become six-fold with a diamond-shaped flower in front. Viṣṇu's garland or vanamālā hanging down on to the pedestal looks like a rope with large beads in the centre, while there are more layers in Lakṣmī's crown which has become quite pointed. The circular ear-rings have no pendants and the collar-like necklaces are wider and more elaborate, with a lotus-like pendant in the case of Lakṣmī instead of the channavīra. On her forehead the circular tilaka is visible while Viṣṇu has the ūrdhvapuṇḍra or nāman, a V-shaped caste-mark, between his eyebrows.

einer rautenförmigen Blume vorn in der Mitte. Viṣṇus Girlande oder vanamālā, die auf den Sockel herunterhängt, gleicht einer Schnur mit großen Perlen in der Mitte, während in Lakṣmīs Krone, die ganz spitz geworden ist, sich jetzt mehr Ringe finden. Die runden Ohrringe haben keine Anhänger, und die kragenähnlichen Halsbänder sind breiter und reicher geworden, wobei dasjenige Lakṣmīs einen lotosähnlichen Anhänger anstatt eines channavīra besitzt. Auf ihrer Stirn ist der kreisrunde tilaka sichtbar, während Viṣṇu das nāman oder ūrdhvapuṇḍra, ein V-förmiges Kastenzeichen, zwischen den Augenbrauen trägt.

Ein geflügelter Garuḍa in Menschengestalt kniet auf einem Lotos ungefähr in der gleichen Haltung wie der in Nr. 27 dargestellte; doch können folgende Abweichungen bei dem hier besprochenen Sonnenvogel festgestellt werden: er trägt das göttliche Paar mit beiden Händen; er besitzt einen deutlich herausgearbeiteten Schnurrbart und einen kurzen Bart; auf seiner Stirn ist das nāman sichtbar, und sein upavīta besteht aus einem nāga, der auf die Urfehde zwischen Garuḍa und den Schlangen hinweist.

Ein Begleiter und eine Begleiterin stehen mit gekreuzten Beinen links und rechts von Viṣṇus Reittier, der Mann, die Linke in vitarkamudrā, einer Lehrhaltung, erhoben, die Frau einen cāmara oder Fliegenwedel haltend. In Schmuck und Kleidung gleichen sie den Hauptfiguren. Daneben tragen sie noch einen Schal über den Oberarmen und eine Schärpe um die Hüften, die jedoch nur durch ein paar Linien angedeutet sind.

Der größte Teil der Rückenplatte ist herausgeschnitten. Auf der linken Seite ist ein Zipfel von Viṣṇus, sonst nicht sichtbarem, Schal angedeutet, und das spitz zulaufende Oberteil ist mit einer Borde aus Lotosblütenblättern dekoriert, während die beiden oberen Ecken stilisiertes Laub aufweisen.

Ein interessanter Punkt der Skulptur ist die Inschrift auf dem

An anthropomorphic winged Garuḍa kneels on a lotus in more or less the same attitude as the one depicted in No. 27 but the following differences in the present sun-bird can be noticed: he carries the divine couple with both hands, he wears a clearly indicated moustache and short beard, on his forehead the nāman is visible and his upavīta consists of a nāga which refers to the eternal feud between Garuḍa and the snakes.

A male and a female attendant stand with crossed legs on either side of Viṣṇu's vehicle, the former holding his left hand in vitarkamudrā, a teaching attitude, the latter waving a cāmara or fly-whisk. Their dress and jewelry is similar to that of the main figures but in addition they wear scarves over their upper arms and sashes knotted round their hips which are only indicated by a few incised lines.

The slab at the back is cut out for the most part; on the left one end of Viṣṇu's otherwise invisible scarf is indicated and the pointed top is decorated with a border of lotus petals while both upper corners show a stylized leaf.

An interesting aspect of the sculpture is the inscription on the right of the pedestal giving the names of the two artists who carved the image: "Sūtradhāra Pātā Sūtradhāra Ajā." In accordance with general practice, Pātā and Ajā were probably either father and son or brothers.

In view of the many thin and fragile parts of the image it is not surprising that various pieces are missing. Lakṣmī's left hand, with the lotus which it must once have held has disappeared and her chain-like necklace falling down over her breasts has broken off together with part of her left breast and Viṣṇu's thumb just underneath it. Apart from this, Viṣṇu has lost only the small finger of his right upper hand and a section of the garland hanging down from under his left leg. Part of Garuḍa's left leg has been knocked off, the female

rechten Teil des Sockels, mit den Namen der beiden Künstler, die das Werk schufen: «Sūtradhāra Pātā Sūtradhāra Ajā.» Dem damaligen Brauch entsprechend, werden Pātā und Ajā wohl Vater und Sohn oder zwei Brüder gewesen sein.
In Anbetracht der vielen dünnen und zerbrechlichen Teile des Bildes ist es nicht zu verwundern, daß verschiedene Stücke fehlen. Lakṣmīs linke Hand mit dem Lotos, den sie einst gehalten haben muß, ist verschwunden, und das kettenförmige Halsband, das ihr über die Brüste fällt, ist abgebrochen, zusammen mit einem Teil der linken Brust und Viṣṇus Daumen, gerade darunter. Abgesehen davon hat Viṣṇu nur den kleinen Finger seiner rechten oberen Hand verloren und einen Teil der Girlande, die unter seinem linken Bein herunterhängt. Garuḍas linkes Bein ist teilweise abgeschlagen; der Begleiterin fehlt die linke Hand wie auch der rechte Fuß; und der Begleiter hat die Falten seiner dhoṭī verloren, die zwischen seinen Beinen herunterhingen, beide Enden seines Schals und außerdem den linken Fuß. Zu diesen zufälligen Beschädigungen kommt noch hinzu, daß die Gesichter beider Gottheiten in jüngerer Zeit neu behauen wurden, um sie mit den abscheulichen Glas- oder Kristallaugen versehen zu können, die man so oft bei den Statuen in den heutigen Hindu- oder Jaina-Tempeln antrifft. Die ursprüngliche Form der Augen muß ganz verschieden von der jetzigen gewesen sein, was sich noch bei dem Garuḍa und den beiden Begleitfiguren erkennen läßt.
Diese Skulptur ist für alle, die sich ernsthaft mit der indischen Kunst befassen, von großer Bedeutung, da sie ein ausgezeichnetes Beispiel für das Endergebnis jenes Stilwandels darstellt, der sich während der nachmittelalterlichen Periode vollzog, wobei die süße Harmonie und lässige Grazie einer nervösen Eckigkeit und unheimlichen Erregtheit weichen mußten.
Früher in der Sammlung Luzac & Co., London.

attendant is minus her left hand and right foot and the attendant on the left has lost the pleat of his dhotī flying out between his legs, both ends of his scarf and his left foot. Apart from this accidental damage, the faces of both gods have been recut in more recent times in order to provide them with the hideous glass or crystal eyes so often encountered in images worshipped in Hindu and Jaina temples of the present day. The original form of the eyes must have been quite different as can be seen in the case of the Garuḍa and both attendants.
This sculpture is most important for students of Indian art as it is an excellent illustration of the final results of the changes which took place during the post-mediaeval period, when sweet harmony and languid grace were gradually replaced by nervous angularity and weird frenzy.
Formerly in the collection of Messrs. Luzac & Co., London.

34. *Lakṣmī-Nārāyaṇa-Gruppe* (RVI 307). Grünschwarzer Chloritschiefer. Aus dem südlichen Rājasthān. Ende 15. bis Beginn 17. Jahrhundert. Höhe 17,5 cm.

Diese kleine Skulptur ist fast eine Wiederholung der vorangegangenen, da die einzigen Unterschiede in den durchlöcherten Ohrscheiben der Göttin, in der Haltung von Garuḍas Armen und dem Fehlen der beiden Begleiter bestehen, an deren Stelle sich hier zwei Lotosmotive befinden. Bei dieser Gruppe sind die Gesichter der beiden Gottheiten nicht in jüngerer Zeit erneuert worden, und Lakṣmīs Lotos ist erhalten geblieben.
Ein Vergleich zwischen dieser und der vorhergehenden Skulptur ist sehr instruktiv, da hier noch der ursprüngliche Ausdruck auf den Gesichtern zu sehen ist. Dazu kommt, daß man Viṣṇus Attribut in der oberen rechten Hand zweifellos für ein Rad hielte, hätte nicht das vorhergehende Stück bewiesen, daß es ein Lotos sein muß, weil das Rad auf der rechten Seite dargestellt ist.
Die hier besprochene Skulptur scheint eine Spur weicher in der Modellierung als die vorangegangene und könnte daher einige Jahrzehnte früher entstanden sein. Es ist jedoch gar nicht ausgeschlossen, daß dieser Eindruck nur darauf beruht, daß die Skulptur bedeutend kleiner ist, was den Künstler daran hinderte, derart ins Detail zu gehen wie bei der großen Gruppe.
In Udaipur, im südlichen Rājasthān erworben.

34. *Lakṣmī-Nārāyaṇa image* (RVI 307). Greenish black chloritic schist. From South Rājasthān. Late 15th to early 17th century. Height 6 3/4 in.

This small image is almost a replica of the previous sculpture, the only differences being the perforated ear-disks of the goddess, the attitude of Garuḍa's arms and the absence of both attendants who are replaced by two lotus scrolls. In this case the faces of both gods have not been remodelled in later times and Lakṣmī's lotus has been preserved.
A comparison between this sculpture and the previous one is most instructive as it reveals the original expression of the faces. Moreover, Viṣṇu's attribute in his upper right hand would undoubtedly have been taken for the wheel, had it not been that the previous image makes it clear that this must be the lotus, as the wheel is depicted on the right.
The image in question would seem to be just a shade softer in its modelling than the previous sculpture and could consequently be a few decades earlier. However, it is quite possible that this impression is simply due to the fact that it is so much smaller and consequently the artist could not give as many details as with the large image.
Acquired in Udaipur, South Rājasthān.

35. *Heimkehr vom Gottesdienst* (RVI 209). Graugrüner Muskovitschiefer mit Spuren von weißer Tünche sowie brauner und roter Farbe. Aus dem nördlichen Gujarāt, dem südlichen Rājasthān oder dem westlichen Madhya Pradesh. Ungefähr 18. Jahrhundert. Höhe 62 cm.

Diese in starkem Hochrelief gearbeitete Skulptur ist die letzte in der Reihe der nordindischen Menschendarstellungen der Sammlung Rietberg. Sie wirkt erfrischend nach den Figuren des 16. und 17. Jahrhunderts mit ihrem verzerrten und unheimlichen Stil. Die Darstellung der Körper und Gesichtszüge ist wieder normal, und das ganze Bild atmet eine gewisse Grazie aus. Die Gesichtszüge sind offensichtlich mit denen der vorangehenden Skulpturen aus dem nördlichen Gujarāt oder südlichen Rājasthān stilverwandt, doch ist die Schärfe und Eckigkeit beträchtlich gemildert. Die beschädigte Rückenplatte besaß früher ein spitzes und vorkragendes Oberteil, was darauf hindeutet, daß das Fragment ehemals als Träger eines Bogens diente, wie z.B. das toraṇa im Palast von Dungarpur, oder vielleicht eines Portikus oder einer Kuppel, genau wie die unter Nr. 32 besprochene hölzerne Stütze.
Die Hauptfigur steht in anmutiger dvibhaṅga-Haltung mit leicht nach außen gewölbter rechter Hüfte gegen den schmucklosen Hintergrund. Die Dame ist mit einem Rock bekleidet, der von einem einfachen Gürtel mit juwelenbesetzter Schnalle gehalten wird, während Stoffzipfel über den Gürtel herunterfallen. Ihre colī, oder kurzes, enganliegendes Jäckchen, ist auf jeder Brust mit einer Blume bestickt, und ein schmaler Schal hängt von ihren Schultern. Um das Haar trägt sie ein mit Edelsteinen geschmücktes Band, ganz ähnlich dem, das heute noch von den devadāsīs oder Tempeltänzerinnen in Südindien getragen wird. Über den Scheitel läuft eine Perlenschnur, von der ein Anhänger auf die Stirn herunterhängt –

35. *The return from worship* (RVI 209). Greyish green mica-schist coated with traces of white plaster, and brown and red paint. From Northern Gujarāt, South Rājasthān or Western Madhya Pradesh. About 18th century. Height 24 1/1 in.

This sculpture carved in very high relief is the last of the series of North Indian human figures in the Rietberg collection. It comes as a fresh breeze after the distorted and weird style displayed by the images dating from the 16th and 17th centuries. The representation of bodies and features is normal again and a certain grace pervades the whole sculpture. The features are obviously related in style to those of the preceding sculptures from Northern Gujarāt or South Rājasthān, but the sharpness and angularity have been considerably toned down. The slab at the back is damaged but originally it had a pointed and projecting top which indicates that the fragment at one time acted as a bracket on an arch, such as the toraṇa at Dungarpur, or on a portico or cupola in the same way as the wooden bracket discussed under No. 32.
The main figure stands in a graceful dvibhaṅga attitude against a plain background with her right hip slightly thrust out. The lady is dressed in a skirt, some of the edges of which fall down over her simple girdle with its jewelled clasp. Her colī or short, tight jacket has an embroidered flower on each breast and a narrow scarf hangs from her shoulders. Round her head she wears a jewelled band rather similar to the one still worn by the devadāsīs or temple dancers of South India. Along the parting of her hair runs a rope of pearls from which a pendant hangs down onto her forehead, a piece of jewelry which seems to have become fashionable during the 17th century. In addition she wears ear-disks with large tassels which lie on both shoulders, pearl necklaces from which a

ein Schmuckstück, das schon im 17. Jahrhundert in Mode war. Außerdem trägt sie Ohrscheiben mit großen Quasten, die auf beiden Schultern liegen; Perlschnüre, von denen ein runder Anhänger zwischen den Brüsten herunterfällt; viele Armbänder und eine Beinspange, während rechts eine große Quaste vom Ende ihres langen Zopfs herunterbaumelt.
Sie ist von einem jungen Mädchen begleitet, das die gleiche Haltung einnimmt und ähnlich angezogen ist, mit einfacherem Schmuck allerdings. Auch dieses Mädchen besitzt einen Zopf mit einer beträchtlichen Quaste, die über dem Rücken herunterhängt. Der Kopf, die Brüste, die erhobene rechte Hand und der linke Arm, dies alles fehlt bei der kleineren Figur; erhalten ist die linke Hand, die den Schal hält, während der untere Teil der Beine und die Füße der beiden Damen vollständig abhandengekommen sind.
Die Hauptfigur hält in beiden, jetzt schwer beschädigten, Händen einen zerbrochenen, flachen, kreisrunden Gegenstand mit einem Rand, zweifellos eine Opferschale, wie sie jetzt noch in den Hindu- und Jaina-Tempeln ständig in Gebrauch sind. Dieser Gegenstand deutet darauf hin, daß die Dame sich auf dem Heimweg vom Gottesdienst befindet. Abgesehen davon bildet er aber auch noch ein weiteres Bindeglied zwischen den Nymphen auf den hölzernen Trägern, von denen wir einen unter Nr. 32 besprochen haben, und den an den mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Tempeln dargestellten surasundarīs, von denen die hier beschriebene Dame zweifellos ein Abkömmling ist, denn die Opferschale erinnert uns sofort an das Mädchen mit dem Weihrauchgefäß und dem Fliegenwedel auf dem Weg zum Gottesdienst, das wir unter Nr. 26 beschrieben haben. Das gleiche Thema – der Tempelgang – findet sich in dem Rāgamālā-Zyklus als Devagirī-rāgiṇī und wird sogar recht häufig auf verhältnismäßig modernen Heiligtümern dargestellt, wie z.B. am Tempel von Śāntinātha in

circular pendant is suspended between the breasts, many bracelets and an ankle-ring, while on the right is visible her long plait with an enormous tassel dangling at its end.
She is accompanied by a young girl standing in the same attitude and dressed in a similar way, but with simpler jewelry. She too has a plait with a large tassel hanging down her back. The head, breasts, raised right hand and the left arm are all missing from this smaller figure but the left hand holding her scarf still survives. The lower parts of the legs and the feet of both ladies have disappeared completely.
In both her now badly damaged hands the principal figure holds a broken, flat, circular object with a rim, undoubtedly an offering tray of a type still in regular use in Hindu and Jaina temples. This object indicates that the lady in question is returning from her devotional duties. At the same time it provides an additional link both with the nymphs on the wooden brackets, one of which is discussed under No. 32, and with the surasundarīs depicted on the walls of mediaeval and post-mediaeval shrines, of whom the lady in question is clearly a descendant, because the offering tray immediately reminds us of the girl with the censer and fly-whisk on her way to the temple discussed under No. 26. The same devotional theme is included in the Rāgamālā cycle as the Devagirī rāgiṇī, and is even depicted frequently on such shrines of quite recent date as the temple of Śāntinātha at Girnār. Indeed in this last case the attitude is sometimes almost exactly similar to that of the surasundarī discussed under No. 26, the only important difference being that the celestial beauties on the modern temple are dressed in sāṛīs according to contemporary fashion. From this point of view the nymph under discussion may be placed about half-way between the mediaeval and modern surasundarīs as she already wears a colī like the figures discussed in Nos. 32 and

Girnār. Tatsächlich nehmen manche der Figuren dort fast genau die gleiche Haltung ein wie die unter Nr. 26 besprochene surasundarī. Der einzige wesentliche Unterschied besteht darin, daß die auf den modernen Tempeln dargestellten himmlischen Schönen der heutigen Mode entsprechend mit sāṛīs bekleidet sind. Von diesem Gesichtspunkt betrachtet, steht unsere Nymphe hier ungefähr in der Mitte zwischen den mittelalterlichen und den modernen surasundarīs, da sie bereits, wie die Figuren Nr. 32 und 33, eine colī trägt, ein Kleidungsstück, das damals bei den Damen der höheren Stände allgemein Mode war.

Der bemerkenswerte Stilwandel, der nach dem 16. und 17. Jahrhundert einsetzte und zur Folge hatte, daß die menschliche Figur wieder in natürlicher Haltung und mit normalen Zügen und Proportionen dargestellt wurde, ist wahrscheinlich bis zu einem gewissen Grad fremden Einflüssen zuzuschreiben, mohammedanischen sowohl als auch europäischen. Wie so oft in der Geschichte der indischen Kunst, wurden diese Anregungen sofort aufgenommen und den landläufigen Bedingungen angepaßt; in diesem Falle mit einem äußerst erfreulichen Ergebnis, denn auf diese Weise wurde die indische Kunst vorübergehend aus den unnatürlichen Extremen befreit, in die sie verfallen war. Einige Zeit später, während der viktorianischen Epoche, als der europäische Einfluß auf die indische Kultur mit stärkerer Macht einsetzte, war das Resultat weniger glücklich, wie das Beispiel der spröden und rechthaberischen Matronen an den modernen Tempeln – gerade auch an dem oben erwähnten – zeigt.

Früher in der Sammlung Rousset, Paris, und erworben von Aäron Vecht, Amsterdam.

33, a fashion which by that time had come into general use among the ladies of the higher classes.

The remarkable change in style which had taken place since the 16th and 17th centuries, resulting as it did in the human figure being shown once more in a natural attitude and with normal features and proportions, was probably partly due to foreign influences, both Muslim and European. As so often in the history of Indian art these were quickly adapted and absorbed, in this case with a most pleasing result, for it rescued Indian art temporarily from the unnatural extremes into which it had fallen. After a while, during the Victorian age, when the impact of Europe on Indian civilisation became stronger, the effect was less happy, resulting as it did in such prudish and priggish matrons as those appearing on the temples of more recent date, including the one mentioned above.

Formerly in the collection of Mr. Rousset, Paris, and acquired through Mr. Aäron Vecht, Amsterdam.

36. *Gedenkstein für ein Pferd* (RVI 305). Weißlichgelber Marmor. Rājasthān. 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Höhe 45 cm.

Diese reizvolle Stele erinnert uns sofort an die Gedenksteine, die über den Scheiterhaufen der Rājput-Fürsten oder -Edelleute errichtet wurden. Das Aufstellen solcher Steine ist eine Tradition, die auf die früheste Epoche der Rājput-Geschichte zurückgeht. Im allgemeinen wurde der Verstorbene auf dem Rücken seines Pferdes dargestellt, von jenen seiner Frauen begleitet, die satī begingen, indem sie sich in die Flammen stürzten. Eine Inschrift, die das Andenken des Helden ehrt und die Schlacht erwähnt, in der er fiel, ist gewöhnlich unter der Abbildung angebracht.

Doch diese Sitte war nicht nur für Rājasthān charakteristisch, denn in Südindien hat man ebenfalls zahlreiche solcher Steine gefunden, die man dort vīrakals nennt. Auch war dieser Brauch nicht auf Gedenksteine für menschliche Wesen beschränkt; so sind verschiedene Reliefs bekannt, die dem Andenken eines in der Schlacht umgekommenen Lieblingspferdes geweiht sind. Und ich erinnere mich, an der Straße von Agra nach Sikandra eine interessante vollplastische Skulptur gesehen zu haben, die ein solches Pferd darstellt. Es wird erzählt, der Besitzer des Pferdes habe das Denkmal an der Stelle setzen lassen, wo das Tier getötet wurde, und das Grab des Reitknechts sei nicht weit davon entfernt.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde in Rājasthān weißer Marmor zum beliebten Material für solche Gedenksteine. Im Himmel, über der Figur des Helden, stellte man die Sonne (mit einem Gesicht) und den Mond dar, als Symbole des unvergänglichen Ruhms des Verstorbenen, womit man auf den Satz anspielte, daß solange Sonne und Mond scheinen werden, das Andenken des Toten in jedermanns Seele lebendig bleibe.

36. *Memorial stone of a horse* (RVI 305). Yellowish white marble. Rājasthān. Second half of the 19th century. $17^{3}/_{4}$ in.

This attractive stele reminds one immediately of some of the memorial stones erected over the funeral pyres of Rājput princes and noblemen. The tradition of erecting these stones goes back to the earliest period of Rājput history. They normally depict the deceased on horseback accompanied by those of his wives who committed satī by throwing themselves on his funeral pyre. An inscription commemorating the hero and mentioning the battle in which he fell is usually engraved below the representation.

But this custom was not only characteristic of Rājasthān, for in South India too numerous stones of this type, called vīrakals in the South, have been found. Nor was the practice confined to the erection of memorial stones for human beings, for several reliefs commemorating a favourite horse killed in battle are known and I remember seeing an interesting sculpture of a horse carved in the round standing along the road from Agra to Sikandra. It is said to have been erected by the owner of the horse on the spot where it was killed, while the tomb of the groom lies not far off.

In the second half of the 19th century white marble became the favourite medium for memorial stones in Rājasthān. In the sky above the figure of the hero, the sun (with a face) and the moon were depicted as symbols of the eternal glory of the deceased, referring to the phrase that as long as sun and moon shall shine, the memory of the departed will remain alive in everybody's mind.

The sculpture under discussion exhibits the same size, form, material and type of low relief customary for memorial stones dating from the second half of the 19th century, but its special interest lies in the fact that in this case a horse has been com-

Die hier besprochene Skulptur gleicht in Größe, Form und Material sowie dem Typ des Flachreliefs den üblichen Gedenksteinen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Doch das Bemerkenswerte an ihr ist, daß in diesem Fall das Andenken eines Pferdes geehrt wird. Es ist jammerschade, daß die Inschrift, die unter dem Relief eingraviert war, absichtlich beschädigt wurde, denn sie enthielt zweifellos den Namen des Pferdes sowie den seines Besitzers, zusammen mit den Angaben, wann und wo das geliebte Tier umkam.

Das Relief zeigt ein edles Roß in anziehender und lebendiger Haltung. Außer der üblichen Darstellung von Sonne und Mond ist, vor dem Pferde stehend und seine Zügel haltend, noch ein beturbanter Reitknecht abgebildet, dessen Gesicht und rechter Arm beschädigt sind. Vielleicht fand auch er bei jenem verhängnisvollen Unglücksfall den Tod. Tatsächlich ist dem Bildhauer die Darstellung des geliebten Tieres in einer Art und Weise gelungen, die ihm bestimmt die höchste Anerkennung und Dankbarkeit des trauernden Besitzers eingetragen haben muß.

Wie in der vorangegangenen Skulptur lassen sich auch in dem hier besprochenen Relief leichte Spuren fremder Einflüsse erkennen – mit dem gleichen erfreulichen Resultat: einem lebendigen und natürlichen Stil. Dieser verjüngte Stil muß bei den indischen Künstlern starken Anklang gefunden haben, die über die Jahrhunderte hinweg eine große Liebe für die naturalistische Tierdarstellung – und auch das Talent dazu – geerbt hatten. Viel zu bald jedoch sollten diese fremden Einflüsse, die ständig wuchsen, die indische Kunst zu einer unheilvollen Degeneration führen, von der sie sich im Verlauf unseres Jahrhunderts, auf neuen Wegen, nur langsam wieder erholt.

Früher in der Sammlung Dr. Edmund Stinnes und erworben von Jan Kleykamp, New York.

memorated. It is a great pity that the inscription engraved below the relief has been damaged on purpose, for it undoubtedly contained the name of the horse and that of its owner, as well as when and where the beloved animal was killed. In the present state of the inscription only a few characters can be read and they do not make sense. Perhaps there was once also a short inscription in the centre of the rim along the top, where it is slightly chipped.

The relief shows us a noble charger standing in an attractive and lively attitude. Its ears are pricked, the left front leg like the right hind leg rather rubbed, is lifted, and it wears a saddle and halter. In addition to the usual sun and moon above the horse a turbaned groom, whose face and right arm are damaged, is depicted in front of the animal, holding it by its rein. Possibly he too was killed in the fatal accident like the groom of the charger commemorated near Sikandra. The sculptor has indeed succeeded in representing a favourite horse in a way which must have earned him the gratitude and appreciation of the bereaved owner.

Like the preceding sculpture the relief under discussion shows slight traces of foreign influence, the resulting lively and natural style producing the same pleasing effect. This regenerated style must have appealed to the Indian artist who throughout the centuries had inherited a great love and talent for the natural representation of animals. All too soon, however, these foreign influences increased in strength causing Indian art to degenerate in a most disastrous manner. From this decay it is only slowly recovering along new lines in the present century.

Formerly in the collection of Dr. Edmund Stinnes and acquired through Mr. Jan Kleykamp, New York.

Mittelalterliche und nachmittelalterliche Skulpturen von Südindien

Mediaeval and Post-Mediaeval Sculptures from South India

37. *Dvārapāla oder Torhüter* (RVI 107). Grauer Granit. Aus Südostindien, wahrscheinlich aus der Gegend von Kāñcīpuram. Ende des 9. oder erste Hälfte des 10. Jahrhunderts. Höhe 125 cm.

Dieser eindrucksvolle dvārapāla oder Torhüter, der früher ungefähr lebensgroß gewesen sein muß, ist vollplastisch gearbeitet; doch blieb der Rücken völlig unbehauen, und zwischen dem Leib und dem rechten Arm wurde der Stein nicht entfernt. Der Körper ist verrenkt, so daß der untere Teil nach seitwärts gewendet, während das Gesicht dem Betrachter zugekehrt ist. Beide Beine fehlen, doch der Vergleich mit ähnlichen Torhütern aus der ungefähr gleichen Zeit läßt vermuten, daß der rechte Fuß früher wahrscheinlich auf einen Baumstamm gestemmt war, dessen oberer Teil erhalten blieb und dem linken Handgelenk als Unterlage dient. Der Rest einer Steinstütze auf dem rechten Oberarm läßt vermuten, daß die – jetzt verschwundene – rechte Hand seinerzeit wahrscheinlich in vismayamudrā erhoben war, einer Haltung des Erstaunens, die man auch bei andern dvārapālas aus dieser Zeit findet. Außer daß beide Hände und Beine fehlen, ist die rechte Ohrscheibe beschädigt und die Nase leicht abgestoßen.

Die Figur ist mit einer kurzen dhotī bekleidet, die von einem perlenbestickten Gürtel gehalten wird, während auf dem Rücken ein Stoffzipfel über den Gürtel fällt. Weiter unten verlaufen zwei Schärpen über den Rücken, die in mit Ranken und Lotosblumen verzierte Felder eingeteilt sind und auf der rechten Hüfte eine elegante Schleife bilden. Auf dem Kopf trägt der dvārapāla ein karaṇḍamukuṭa, eine Art Krone, die einen untergeordneten Stand andeutet. Sie läuft spitz zu und ist mit einem kīrtimukha oder Ungeheuerkopf geschmückt, während vom Rand eine Perlenfranse herunterhängt. Der Rest seiner kunstvollen Schmuckstücke besteht aus zwei Hals-

37. *Dvārapāla or door-keeper* (RVI 107). Grey granite. From South-East India, probably from the region of Kāñcīpuram. End of the 9th or first half of the 10th century. Height 49 in.

This impressive dvārapāla or door-keeper who must formerly have been about life-size, has been carved in the round but the back has been left quite rough and the stone between the body and the right arm has not been removed. The body is twisted so that the lower part is turned sideways while the face looks at the observer. Both legs are missing but comparison with similar door-keepers of about the same date suggests that at one time the right foot was probably placed on a tree trunk, the upper part of which has been preserved and acts as a support for the left wrist. The remnant of a stone prop on the right upper arm suggests that the vanished right hand was at one time probably raised in vismayamudrā, an attitude of amazement assumed by the other dvārapālas of this period. Apart from the fact that both hands and legs are missing, the right ear-disk is damaged and the nose is slightly rubbed.

The figure is dressed in a short dhotī held up by a beaded girdle, while a lappet of the material falls down over the girdle at the back. Lower down two sashes divided into panels decorated with scrolls and lotus flowers, run across the back and are knotted into an elegant bow on the right hip. On his head the dvārapāla wears a karaṇḍamukuṭa, a type of crown which indicates a subordinate status. It is pointed and decorated with a kīrtimukha or monster-head while a fringe of pearls hangs down from the rim. The rest of his elaborate jewelry consists of two necklaces, the lower one again with a pearl fringe, a second girdle (udarabandha) round his waist, an upavīta or sacred cord consisting of a flower garland, a

Fig. N

Fig. O

bändern – das untere wiederum mit einer Perlenfranse –, einem zweiten Gürtel (udarabandha) um die Taille, einem upavīta, der heiligen Schnur, das aus einer Blumengirlande besteht, einer Perlenschnur, die in einer Schleife auf seiner rechten Schulter liegt, großen Ohrscheiben mit einem vogelähnlichen Geschöpf in der Mitte, drei mit Perlen oder Juwelen besetzten Armbändern und zwei Armspangen, von denen die obere auf dem linken Arm ein kīrtimukha und eine Perlenfranse aufweist, die sonderbarerweise in die Höhe steht, anstatt herunterzuhängen.

Das Auffallendste an der Figur ist ihre Aggressivität, die in den vorquellenden Augen zum Ausdruck kommt sowie in den gerunzelten Augenbrauen, vorstehenden Zähnen, spitzen Ohren und den widerspenstigen, an den Enden geringelten Haaren, die den Kopf wie eine Art Nimbus umgeben. Diese wilden Züge führten dazu, daß man die Figur früher für einen rākṣasa oder einen Bhairava, die furchterregende Form des Śiva, hielt. Eine dritte Interpretation des Bildes als Naṭarāja, das ist Śiva als König der Tänzer, stützte sich auf die Haltung des erhobenen rechten Beins; doch in diesem Aspekt weist der große Gott niemals vorstehende Fangzähne auf. Wie Vergleichsbeispiele nahelegen, bleibt die einzig mögliche Lösung die, daß die Statue ein Torhüter ist, der früher auf der linken Seite einer Tempelpforte stand (Fig. O). Seit ich vor vier Jahren einen Artikel über die Figur veröffentlichte, fand ich in einer Privatsammlung in den Vereinigten Staaten ihr Gegenstück, das früher rechts vom Eingang stand (Fig. N).

Da die Skulptur des Rietberg-Museums bereits an anderer Stelle sehr ausführlich von mir beschrieben wurde, dürfte hier die Feststellung genügen, daß der Stil auf eine Herkunft aus den Küstenbezirken von Südostindien schließen läßt, vermutlich aus der Gegend von Kāñcīpuram und daß das Stück wahrscheinlich aus dem Ende des 9. oder der ersten Hälfte

rope of pearls lying in a loop on the right shoulder, large ear-disks with bird-like creatures in the centre, three bracelets set with pearls or jewels and two armlets, of which the upper one on the left arm shows a kīrtimukha and a pearl fringe, which unexpectedly stands up instead of hanging down.

The most striking aspect of the figure is its aggressive appearance expressed by bulging eyes, frowning eyebrows, protruding fangs, pointed ears and unruly hair curled at the ends and surrounding the head like a sort of halo. These ferocious features at one time prompted the suggestion that the figure represents a rākṣasa or a Bhairava, a terrifying form of Śiva. A third identification of the image as Naṭarāja, i.e. Śiva as king of dancers, was based on the attitude of the raised right leg but in this aspect the great god never shows protruding fangs. Comparable examples indicate, however, that the only possible solution is, that the figure is a door-keeper who once stood on the left of the entrance to a shrine (see fig. O). Since publishing this sculpture four years ago I found, during a visit to a private collection in the United States, the companion piece which formerly stood on the right of the same doorway (see fig. N).

As I have already discussed the figure in the Rietberg Museum elsewhere in great detail it should suffice to state here that the style indicates a provenance in the coastal districts of South-East India, probably in the region of Kāñcīpuram, and a date in the end of the 9th or first half of the 10th century. The image therefore represents a period in which important political changes were taking place. The once powerful dynasty of the Pallavas which had long ruled the South-East coast was being superseded by the Coḷa kings who founded one of the mightiest realms of South India, occasionally extending its sway even to Ceylon and South-East Asia. Our imposing dvārapāla dating from the beginning of this glorious period

des 10. Jahrhunderts stammt. Die Statue repräsentiert daher eine Periode, in der sich wichtige politische Veränderungen vollzogen. Die ehemals mächtige Dynastie der Pallavas, die lange die Südostküste beherrschte, wurde um diese Zeit von den Coḷa-Königen verdrängt, die eines der mächtigsten Reiche Südindiens gründeten, das sich zeitweise sogar bis nach Ceylon und Südostasien erstreckte. Unser imponierender dvārapāla, der aus dem Anfang dieser glorreichen Epoche der südindischen Geschichte stammt, verkörpert die Vitalität und die Macht, die sich im kulturellen und politischen Leben durchzusetzen begannen.

Früher in der Sammlung G. Jouveau-Dubreuil, Pondichéry, und erworben durch C.-T. Loo, Paris. Deponiert auf dem Monte Verità, Ascona.

of South Indian history embodies the vitality and power which were about to surge up in cultural and political life.

Formerly in the collection of Mr. G. Jouveau-Dubreuil, Pondicherry and acquired through Mr. C.-T. Loo, Paris. Deposited on the Monte Verità, Ascona.

38. *Büste einer der sechzehn Muttergottheiten* (RVI 210). Dunkelgrauer Dolerit. Aus Südostindien, wahrscheinlich aus der Gegend von Kāñcīpuram. Ende des 9. oder erste Hälfte des 10. Jahrhunderts. Höhe 52,5 cm.

Zusammen mit der vorhergehenden Figur gehörte diese schöne, in Hochrelief gearbeitete Büste einst zu einer großen Gruppe von Skulpturen, die mehr oder weniger aus der gleichen Gegend und Epoche stammen und sich alle im Besitze von Herrn C.-T. Loo in Paris befanden, der sie von Herrn Jouveau-Dubreuil in Pondichéry erwarb. Unter diesen Bildwerken befand sich eine große Zahl von Mātṛkās oder Muttergottheiten, die gewöhnlich in Siebener- oder Achtergruppen dargestellt werden. Die Figuren in der Sammlung Loo gehörten zwei verschiedenen Serien an: erstens einem größeren Typ mit einer Rückenplatte und zweitens einem kleineren, rundplastischen, ohne Hintergrund. Das hier besprochene Stück gehört dem größeren Typ an.
Diese Mātṛkās, die die aktiven Aspekte oder Mächte gewisser Götter verkörpern, werden als deren Gemahlinnen dargestellt und halten die gleichen Attribute wie ihre Gatten. Gleichzeitig werden sie aber auch alle als Emanationen der großen Göttin Durgā in ihrem furchterregenden Aspekt als Kālī angesehen. Das zeigt sich besonders deutlich in den Skulpturen des großen Typs der ehemaligen Sammlung Loo, denn eine ganze Anzahl derselben weist grausame Züge auf, wie hochgezogene Augenbrauen, herausquellende Augen, vorstehende Fangzähne und gesträubtes Haar (Fig. P). Außerdem tragen einige von ihnen Oberarmspangen, Halsbänder, Haarschleifen und upavītas, die alle von Schlangen gebildet werden, während in manchen Fällen ihre heilige Schnur sogar aus einer Girlande von Menschenköpfen oder Schädeln besteht. Alle Figuren, deren untere linke Hand erhalten blieb, halten einen

38. *Bust of one of the sixteen Mother goddesses* (RVI 210). Dark grey dolerite. From South-East India, probably from the region of Kāñcīpuram. End of the 9th or first half of the 10th century. Height 20 2/3 in.

Together with the preceding image this beautiful bust carved in high relief once belonged to a large group of sculptures from more or less the same region and period, all in the possession of Mr. C.-T. Loo in Paris, who received them from Mr. Jouveau-Dubreuil in Pondicherry. Among them were a large number of Mātṛkās or Mother goddesses, who are usually represented in sets of seven or eight. Those in Mr. Loo's collection belonged to two series, a larger type shown against the background of a slab and a smaller one carved in the round, the image under discussion being one of the larger type.
These Mātṛkās impersonate the active aspects or the powers of certain gods and are represented as their consorts carrying the same attributes as their husbands. At the same time they are all considered to be emanations of the great goddess Durgā in her terrifying guise of Kālī. This is particularly evident in the images of the large type formerly in Mr. Loo's possession for quite a number of these show ferocious features, such as raised eyebrows, bulging eyes, protruding fangs and hair standing on end (see fig. P). Moreover, several of them wear armlets, necklaces, hairbands and upavītas all consisting of snakes while in some cases their sacred cord even consists of a garland of human heads or skulls. All the figures who have the lower left hands preserved hold a skull-cup from which these gruesome deities are supposed to drink human blood. Usually only one Mātṛkā, namely Cāmuṇḍā, has this terrifying appearance, but in this case the iconography of most of the other Mothers was presumably brought into line with that of Cāmuṇḍā.

Fig. P

Schädelbecher, aus dem diese grausamen Göttinnen Menschenblut trinken sollen. Im allgemeinen trägt nur eine dieser Mātṛkās, nämlich Cāmuṇḍā, dieses grauenerregende Aussehen zur Schau. Aber in diesem Fall war wahrscheinlich die Ikonographie der meisten andern Muttergottheiten derjenigen Cāmuṇḍās angepaßt worden.

Es gibt jedoch noch mehr Details, in denen diese Gruppe von Mātṛkās den ikonographischen Regeln nicht zu folgen scheint. Mehrere von den auf den Sockeln abgebildeten vāhanas oder Reittieren sind nicht die üblichen, und die meisten der Attribute stimmen nicht mit denen der normalen Serie der Mātṛkās überein. Außerdem ist die Gruppe viel zu groß, denn ich kenne mindestens elf Skulpturen, die ihr angehören, und von denen keine das Duplikat einer andern ist. Dieser Umstand scheint die Möglichkeit auszuschließen, daß die Bilder zwei verschiedenen Serien angehören, von denen jede die üblichen sieben oder acht Mutterfiguren umfaßt, wie ich früher vermutete. Die beste Lösung des Problems scheint darin zu bestehen, die ganze Schar als einen Teil der Gauryādi-Ṣoḍaśa-Mātṛkā zu betrachten, einer Gruppe von sechzehn Muttergöttinnen, die in einigen wenigen Texten Erwähnung finden, von denen ich aber bisher noch nie eine Darstellung angetroffen habe. In den Texten wird Gaurī als ihre Anführerin bezeichnet, und sie kann tatsächlich unter den Figuren, die sich früher in der Sammlung Loo befanden, durch ihr Reittier, die Eidechse, identifiziert werden.

Es ist schwierig, die Mātṛkā im Museum Rietberg zu identifizieren, denn die beiden linken Arme und der untere rechte sind verschwunden. Erhalten blieb einzig der Griff oder Stengel eines Attributes in der oberen rechten Hand, was jedoch zu einer Identifikation nicht genügt. Außerdem ist der untere Teil des mit gekreuzten Beinen sitzenden Körpers sowie der Kopf mit der Rückenplatte auch nicht mehr vorhanden. Ent-

There are, however, further details in which this group of Mātṛkās does not seem to follow the usual iconographical rules. Several of the vāhanas or vehicles depicted on the pedestals are not the familiar ones, and most of the attributes do not agree with those of the normal set of Mātṛkās. Moreover, the group is far too large, for I know of at least eleven images belonging to it, none of which duplicates another. This seems therefore to exclude the possibility that the sculptures belong to two different sets each comprising the usual seven or eight Mothers, as I at one time conjectured. The best solution to the problem seems to be an identification of the whole group as part of the Gauryādi-Ṣoḍaśa-Mātṛkā, a set of sixteen Mother goddesses, mentioned in a few texts but of whom I have never so far seen representations. The texts tell us that Gaurī is their leader and in fact she can be recognized among the images formerly in Mr. Loo's possession by her vehicle, the lizard.

It is difficult to identify the Mātṛkā in the Rietberg Museum, for both left arms and the lower right arm have disappeared, leaving only the handle or stem of an attribute in the upper right hand which is insufficient for identification. Apart from all this damage, the lower part of the body seated cross-legged and the head with the stone background are also missing. On the analogy of the other Mātṛkās belonging to the same group our Mother goddess undoubtedly held a skull-cup in her lower left hand. The long and slim torso is almost emaciated for one can see the ribs faintly indicated. Round her sagging breasts two snakes have been knotted instead of the more usual sash acting as a brassière. The armlets and the second necklace also consist of snakes, while the upavīta shows the thick knots which are the usual way of representing human heads or skulls. The only normal jewelry consists of three bracelets and a simple necklace. As

sprechend den andern Mātṛkās in der gleichen Gruppe hielt unsere Muttergöttin hier zweifellos ebenfalls einen Schädelbecher in der unteren linken Hand. Den langen und schlanken Torso könnte man fast als abgezehrt bezeichnen, denn man kann die schwach angedeuteten Rippen erkennen. Rund um ihre hängenden Brüste sind zwei Schlangen geknotet, anstelle der Schärpe, die für gewöhnlich als Büstenhalter diente. Die Armspangen und das zweite Halsband bestehen gleichfalls aus Schlangen, während das upavīta dicke Knoten aufweist – die übliche Art, menschliche Köpfe oder Schädel darzustellen. Der einzige normale Schmuck besteht aus drei Armbändern und einem einfachen Halsband. Wie bei einigen der andern Mātṛkā-Figuren stand einst das Haar in wilden Locken um den Kopf, denn über den Schultern lassen sich ein paar restliche Strähnen mit einem Teil der einen Ohrscheibe zusammen gerade noch erkennen.

Selbst in diesem schwer beschädigten Zustand ist die Skulptur ein außerordentlich eindrucksvolles Stück und ein hervorragendes Beispiel für den Einfluß des Tantrismus auf die indische Kunst. Eine der grundlegenden tantrischen Ideen ist, daß der Gläubige zuerst die Wünsche und Leidenschaften in seinem Herzen zerstört, indem er es in eine Verbrennungsstätte der Persönlichkeit verwandelt. Nachdem er sich selber derart gereinigt hat, ist er bereit, die große Göttin zu empfangen, die dann ihren Befreiungstanz auf dem Verbrennungsplatz oder dem Herzen ihres Anhängers tanzt und ihn damit für immer von seinen weltlichen Banden erlöst. Die religiöse Bedeutsamkeit des Tanzes und sein Symbolismus kommt besonders schön in dem Bild des Śiva Naṭarāja zum Ausdruck, auf dessen Besprechung unter Nr. 40 wir den Leser hinweisen.

Folgende bengalische Hymne an Kālī beschreibt genau diese tantrischen Ideen, die den Hintergrund der hier besprochenen Skulptur bilden:

in some of the other Mātṛkā images the hair once sprang out in an unruly fashion, for a few remaining strands, together with part of one of the ear-disks, can be seen just above the shoulders.

Even in its badly damaged state the image is a most impressive piece of sculpture and an excellent example of the influence of Tantrism on Indian art. One of the basic Tantric ideas is that the devotee first destroys the passions and desires in his heart by turning it into a cremation-ground of the personality. After having thus purified himself he is ready to receive the great Goddess who then dances her liberating dance in the burning-ground or heart of her devotee, releasing him for ever from his earthly bonds. The religious significance of dancing and its symbolism is most beautifully expressed in the image of Śiva Naṭarāja discussed under No. 40 where further information on this point will be found.

A Bengali hymn to Kālī describes exactly these Tantric ideas which form the background of the image under discussion:

Because Thou lovest the burning-ground,
I have made a burning-ground of my heart,
That Thou, O Kālī, haunter of the burning-ground,
Mayest dance Thy eternal dance.
Nought else is in my heart, O Mother,
Day and night the funeral pyre blazes,
The ashes of the dead, strewn all about,
I have preserved against Thy coming,
With death conquering Mahākāla beneath Thy feet;
Do Thou enter, dancing Thy rhythmic dance,
That I may behold Thee with closed eyes.

Our image represents one of the many forms of Kālī, who accompany her on this cremation-ground. Its wiry forms and

Weil Du den Verbrennungsplatz liebst,
Habe ich einen Verbrennungsplatz aus meinem Herzen gemacht,
Damit Du, o Kālī, unheimlicher Geist des Verbrennungsplatzes,
Deinen ewigen Tanz dort tanzen mögest.
Nichts sonst ist in meinem Herzen, o Mutter,
Tag und Nacht lodert der Scheiterhaufen,
Die Asche der Toten, rings umhergestreut,
Habe ich auf Dein Kommen bewahrt,
Mit dem den Tod bezwingenden Mahākāla unter Deinen Füßen,
Trete Du ein, Deinen rhythmischen Tanz tanzend,
Damit ich Dich mit geschlossenen Augen erblicken möge.

Unsere Skulptur stellt eine von Kālīs vielen Erscheinungen dar, die ihre Begleiterinnen auf diesem Verbrennungsplatz sind. Ihre hageren Formen und hängenden Brüste vermitteln, mit den schauerlichen Schlangen und Schädeln zusammen, die grauenerregende Atmosphäre der düsteren Verbrennungsghāṭs, wo die Leichen auf ihre Bestattung warten und Kālī mit ihren kreischenden Gefährtinnen, in dem Gestank schwelgend, beim flackernden Licht der schwelenden Scheiterhaufen ihre abscheulichen Teufelstänze aufführt.
Früher im Besitz von G. Jouveau-Dubreuil, Pondichéry, und erworben von C.-T. Loo, Paris.

sagging breasts, together with the gruesome snakes and skulls, convey the terrifying atmosphere of the gloomy burning-ghāṭs, where corpses await their funeral, and Kālī and her screeching playmates revelling in the stench, perform their ghastly devil's dance by the flickering light of smouldering pyres.
Formerly in the possession of Mr. G. Jouveau-Dubreuil, Pondicherry and acquired through Mr. C.-T. Loo, Paris.

39a, b, c. *Kālī* (RVI 505). Bronze. Aus den Küstenbezirken von Südostindien, vielleicht aus dem Bezirk von Tanjore. Ungefähr erste Hälfte des 10. Jahrhunderts. Höhe 40,5 cm.

39 a, b, c. *Kālī* (RVI 505). Bronze. From the coastal districts of South-East India, perhaps from the Tanjore district. About the first half of the 10th century. Height 16 in.

Diese Figur der Kālī gehört zu den hervorragendsten frühen Coḷa-Bronzen, und ihr Schöpfer muß einer der besten Künstler seiner Zeit gewesen sein. Die Schönheit ihrer plastischen Qualitäten wird noch gesteigert durch die unbeabsichtigte, jedoch äußerst reizvolle, grüne Patina. Die große Göttin sitzt in lalitāsana auf einem profilierten Sockel, dessen Mittelstück in Felder aufgeteilt ist. An den beiden Seiten der Basis befinden sich runde Henkel, für die Tragstangen bestimmt, auf denen das Bild bei Prozessionen mitgeführt werden konnte. Zwei weitere, quadratische Henkel höher oben hatten die Aufgabe, die dekorative Aureole zu halten, die, wie bei den meisten antiken Bronzen, abhanden gekommen ist.

In ihren linken Händen hält die Göttin einen Schädelbecher, aus dem sie Menschenblut trinkt, und eine ghaṇṭā oder rituelle Glocke, mit einem Griff in Form eines triśūla oder Dreizacks. Ihre obere rechte Hand hält eine Schlinge, mit der sie ihre Opfer fängt, und die untere rechte Hand ist in abhayamudrā erhoben, um ihre Anhänger ihres Schutzes zu versichern. Sie ist mit einem sehr kurzen, gestreiften Rock bekleidet, der eher wie ein Lendentuch wirkt, und von einem dreifachen Gürtel, mit je einem dekorativen Schmuckstück auf der Vorder- und Rückseite, gehalten wird. Unter dem linken Fuß schaut ein Stoffzipfel hervor und hängt über die Mitte des Sockels herunter. Zwei Schärpen, die eine über ihre Vorderseite drapiert, die andere über den Rücken, sind auf beiden Hüften elegant geknotet, während die Enden über die beiden vorderen Ecken des Sockels niederhängen. Folgende Schmuckstücke lassen sich erkennen: durchlöcherte Ohrscheiben, ein channavīra, ein enges Halsband, ein kragenähnliches Halsband, verschiedene Finger- und Zehenringe, zwei Armbänder auf jedem Gelenk, korkzieherähnliche Armspangen, die zweimal rund um alle vier oberen Arme gewunden sind und in einem Rankenmuster enden, sowie eine Bein- und eine Knöchelspange

This image of Kālī is one of the most outstanding early Coḷa bronzes and its creator must have ranked as one of the best artists of his day. The beauty of its plastic qualities is enhanced by an unintentional but very attractive green patina. The great goddess is seated in lalitāsana on a moulded base which is divided into panels. There are circular lugs at the bottom on either side meant for the poles with which the image could be carried around in procession. Two further square lugs higher up on each side of the base were meant to hold the ornamental aureole which, as with most ancient bronzes, has disappeared.

In her left hands the goddess holds a skull-cup used for drinking human blood and a ghaṇṭā or ritual bell with a handle in the form of a triśūla or trident. Her upper right hand holds the noose with which she catches her victims and the lower right hand is held up in abhayamudrā, assuring protection to those who come to her. She is dressed in a very short striped skirt, which looks more like a loin-cloth and which is held up by a triple girdle with ornamental jewelry on the front and back. A piece of the material protrudes from under her left foot and hangs down from the base in the centre. Two sashes, one draped across the front and one across the back, are elegantly knotted on both hips while the ends hang down from both the front corners of the base. The following jewelry may be noted: perforated ear-disks, a channavīra, a pearl choker, a collar-like necklace which may in fact be two necklaces, several rings on fingers and toes, two bracelets on each wrist, corkscrew armlets twisted twice round all four upper arms and ending in scroll designs and on each leg an ankle-ring and anklet. A snake knotted round the chest acts as a brassière and the upavita shows thick beads which are meant to represent human heads or skulls.

The face of the goddess is worn away as a result of continual

an jedem Bein. Eine rund um die Brust geknotete Schlange übernimmt die Rolle des Büstenhalters, und das upavīta weist Kügelchen auf, die menschliche Köpfe oder Schädel darstellen sollen.

Das Gesicht der Göttin ist infolge der ständigen Verehrung stark abgeschliffen, und daher lassen sich die beiden, aus den Mundecken vorstehenden, kleinen Reißzähne, die die Ikonographie der Kālī verlangt, nicht mehr erkennen. Sie trägt ein Diadem oder Band, mit Schmuckstücken auf beiden Seiten, und über dem Scheitel wird als Hauptschmuck ein Schädel von zwei Schlangen gehalten. Das Haar steht wild von ihrem Kopf ab, wodurch es fast wie ein Nimbus wirkt, und ist vorne mit einer Franse aus Perlenschnüren und -schleifen bedeckt. Oben auf der linken Seite dieses Haarnimbus ist noch immer die schwache Andeutung einer Mondsichel zu erkennen, ein vorgeschriebenes Attribut, das sie, wie ihr Gemahl Śiva, in den Haaren trägt.

Es ist ein bemerkenswertes Zusammentreffen, daß das Museum Rietberg sowohl diese wunderbare Bronze als auch die unter der vorhergehenden Nummer besprochene schöne Stein-Mātṛkā besitzt, denn gewisse Ähnlichkeiten, wie der schmale, in die Länge gezogene Torso und die Anordnung der Haare, lassen ganz deutlich erkennen, daß beide Skulpturen eine interessante Parallele bilden und den gleichen Stil wie auch die gleiche Epoche und Gegend repräsentieren. Wenn wir unsere Bronze mit anderen Kālī-Figuren aus der Coḷa-Periode und der Zeit nachher vergleichen, zeigt es sich, daß der Haarnimbus bei den andern Skulpturen auf dem Scheitel in einer Spitze zuläuft, während das Haar in der hier besprochenen Bronze an dieser bestimmten Stelle eine Vertiefung aufweist. Diese stilistische Merkwürdigkeit wird von verschiedenen Skulpturen der in der vorhergehenden Nummer schon erwähnten Reihe der großen Mātṛkās geteilt und kann

worship and so we can no longer discern the two small fangs protruding from both corners of the mouth which the iconography of Kālī requires. She wears a diadem or ribbon with pieces of jewelry on either side and on top of the head two snakes hold a skull as a central ornament. Her hair stands out wildly, almost giving the effect of a halo, and in front it is covered with a fringe of pearl strands and loops. On the left, near the top of this halo of hair, faint traces of a crescent moon are still visible, a prescribed attribute which she wears in her hair like her consort Śiva. Finally a ribbon with a tassel hangs down from her right shoulder.

It seems a remarkable coincidence that the Rietberg Museum possesses both this marvellous bronze and the fine stone Mātṛkā discussed under the preceding number, for certain similarities such as the narrow elongated torso and the arrangement of the hair make it quite clear that the two images form interesting parallels to each other and represent the same period, style and region. When comparing our bronze with other Kālī images of the Coḷa period and later, it appears that the halo of hair of these sculptures is arranged in a point at the top, whereas the hair in the bronze under discussion shows a depression at this particular place. This stylistic peculiarity is shared by several images from the set of large Mātṛkās mentioned under the preceding number, and it consequently serves as an indication that our bronze is one of the earliest Kālī images in metal and at the same time it confirms the comparison in date, style and provenance with the Mātṛkā torso. From all this it appears that a date somewhere in the first half of the 10th century would not be far of the mark. As practically all Kālī bronzes come from the district of Tanjore there is a fair chance that the image under discussion hails from the same district. The stylistic resemblance between the bronze Kālī and the stone Mātṛkās brings out the interesting

daher als Hinweis dienen, daß es sich bei unserer Bronze hier um eine der frühesten Kālī-Darstellungen aus Metall handelt. Gleichzeitig ist es eine Bestätigung für die Parallelität in Datum, Stil und Herkunft mit dem Mātṛkā-Torso. Aus all dem geht hervor, daß eine Datierung auf ungefähr erste Hälfte des 10. Jahrhunderts nicht sehr fehlgegriffen sein dürfte. Da praktisch alle Kālī-Bronzen aus dem Bezirk von Tanjore kommen, besteht die Möglichkeit, daß das hier besprochene Bild aus der gleichen Gegend stammt. Die Stilähnlichkeit zwischen der Bronze-Kālī und den steinernen Mātṛkās weist auf die interessante Tatsache hin, daß Stein- und Bronzeplastiken in diesem Zeitabschnitt einander ziemlich ähnlich waren. Aber ob dies einen Einfluß der einen Technik auf die andere bekundet und, wenn ja, ob der Stein die Bronze beeinflußte oder umgekehrt, läßt sich schwer sagen.

Abgesehen von ihrer stilistischen Bedeutung, ist die Bronze auch auf Grund ihrer Ikonographie von großem Interesse. Denn obgleich sitzende Kālī-Darstellungen keineswegs selten sind, scheint doch die spezielle Form dieser Skulptur einmalig zu sein. Denn alle andern sitzenden, vierarmigen Kālī-Figuren aus Südindien, die ich kenne, stellen die Göttin dar, in einer ihrer Hände einen Dreizack haltend, der in unserer Bronze fehlt, und zudem bin ich noch kein zweites Mal einer Kālī begegnet, die eine ghaṇṭā in der Kombination unserer Bronze hielt, es sei denn, daß das Attribut, das von einigen Autoren als Dreizack beschrieben wird, in Wirklichkeit eine Glocke ist, mit einem Dreizack als Griff, wie in unserer Darstellung hier. In ihrer linken unteren Hand hält die Göttin praktisch immer einen Schädelbecher, doch in einigen wenigen Fällen wird diese Hand in varamudrā gehalten. Andere Attribute, die man bei ihr trifft, sind die Trommel, das Opfermesser (kein Schwert, wie manche Autoren glauben), die Schlinge und der aṅkuśa oder Elefantenstachel, während die linke

fact that the plastic arts in stone and in bronze, at least during this period, were very similar, but to what extent they influenced each other and if so, did stone influence bronze or vice versa, is difficult to say.

Apart from its stylistic importance the bronze is also of great interest on account of its iconography, for although seated Kālī images are by no means rare, the specific form represented in this sculpture seems to be unique. For all the other seated, four-armed Kālī images from South India which I know of represent the goddess holding in one of her hands a trident and this is lacking in our bronze. At the same time I have not yet come across another Kālī figure holding a ghaṇṭā in the combination as shown in our figure, unless the attribute described by some authors as a trident is actually in some cases a bell with a trident as its handle, like the one of our bronze. In her lower left hand the goddess practically always holds the skull-cup, but in a few cases this hand is held in varamudrā. Other attributes encountered are the drum, the sacrificial knife (not a sword, as some authors believe), the noose and the aṅkuśa or elephant's goad while the lower right hand, as in the case of our bronze, is often held in abhayamudrā.

The exact identification of the image is not easy for no four-armed aspect of Durgā or Kālī holding a ghaṇṭā is mentioned by any of the ancient iconographical texts which I have been able to consult. In most of the forms described as holding amongst other things a bell, this object does not figure prominently among the eight, ten, twelve or even eighteen other attributes. There are only two aspects of Durgā in which the ghaṇṭā is mentioned among a small number of attributes: a six-armed form of Maheśvarī, and Ghaṇṭākarṇī, who is said to hold the bell and the trident. In view of this uncertainty it seems that we have not yet come across the text

untere Hand oft in abhayamudrā gehalten wird, wie bei unserer Bronze hier.
Eine genaue Identifikation des Bildes ist nicht leicht, denn in den mir zugänglichen alten ikonographischen Texten ist kein vierarmiger Aspekt der Durgā oder Kālī, eine ghaṇṭā haltend, erwähnt. Und in den meisten der beschriebenen Formen, in denen sie u.a. eine Glocke hält, tritt dieser Gegenstand unter den acht, zehn, zwölf oder gar achtzehn andern Attributen nicht als wichtig in Erscheinung. Es gibt nur zwei Aspekte der Durgā, in denen die ghaṇṭā unter einer kleinen Anzahl anderer Attribute erwähnt wird: eine sechsarmige Form der Maheśvarī und Ghaṇṭākarṇī, von der gesagt wird, daß sie die Glocke und den Dreizack hält. In Anbetracht dieser Unklarheit scheint es, daß wir bis jetzt noch nicht auf den Text gestoßen sind, auf den sich der Künstler unserer Bronze bezog.
Es empfiehlt sich daher, die Schwierigkeiten der Identifikation den Spezialisten zu überlassen und sich des herrlichen Kunstwerks zu erfreuen. Die grauenerregenden Aspekte der Natur symbolisierend, gibt die große Mutter ihren Verehrern die Zusicherung ihres Schutzes. Und wirklich müssen viele ihrer Gläubigen den Zwang verspürt haben, sie anzubeten, um die Schrecken zu bannen, die sie repräsentiert und die ihnen von allen Seiten drohten. Durgā in ihrem Aspekt als Kālī ist ganz offensichtlich vorarischer Herkunft, und tatsächlich ist sie viel älter als irgendeine andere Göttin, die auf dem indischen Subkontinent verehrt wird. Lange vor der arischen Invasion schon beherrschte sie Indien, und bis auf den heutigen Tag dominiert die Macht dieser großen und schrecklichen Mutter noch in vielen Teilen des Landes.
Früher in der Sammlung von G. Jouveau-Dubreuil, Pondichéry, und erworben von C.-T. Loo, Paris.

used by the creator of our bronze or perhaps it is not yet available and possibly never will be.
Meanwhile let us leave on one side the troublesome identifications of the specialists and enjoy this fine work of art for itself. Symbolizing the terrifying aspects of Nature, the great Mother assures her devotees of her protection. In fact many of her followers must have felt compelled to worship her in order to propitiate the terrors which she represents and which threatened them from all sides. Durgā in her aspect of Kālī is obviously of pre-Āryan extraction, indeed she is much older than any other goddess worshipped in the sub-continent. Long before the Āryan invasion she ruled India and down to the present day the power of the great and terrible Mother is still supreme in many parts of the country.
Formerly in the collection of Mr. G. Jouveau-Dubreuil, Pondicherry and acquired through Mr. C.-T. Loo, Paris.

40a, b, c, d. *Śiva Naṭarāja, das Ānandatāṇḍava tanzend* (RVI 501). Bronze. Von Südostindien, genauer: aus der Gegend des unteren Kāverī-Flusses, möglicherweise aus dem Bezirk von Tanjore. Ungefähr 11. oder 12. Jahrhundert. Höhe 82,4 cm.

Obgleich es zahlreiche Stein- und Metallskulpturen von Naṭarāja, oder Śiva als König der Tänzer gibt, sind doch die südindischen Bronzen, die den Gott in seinem kosmischen Tanz darstellen, zweifellos die schönsten. Man kennt eine ganze Anzahl ikonographisch verschiedener Formen von Naṭarāja, denn der Tradition gemäß tanzt er sechs Tänze, von denen jeder einen bestimmten Aspekt seines Wesens zum Ausdruck bringt. Das Ānandatāṇḍava, der siebente Tanz, vereinigt alle diese Aspekte und ist daher der am meisten glückverheißende und infolgedessen der bekannteste. Die Mythologie erzählt, daß Śiva ihn zum ersten Mal in Chidambaram zelebrierte, wo das Bild im Haupttempel diese spezielle Tanzform darstellt – die gleiche wie unsere Bronze hier.
Der Gott, den man an dem noch immer schwach sichtbaren, dritten Auge auf der Stirn erkennt, balanciert auf dem rechten Fuß, mit dem er den Dämon Apasmārapuruṣa, die Personifikation der Unwissenheit, zertritt. Seine oberen Arme sind seitwärts gestreckt. In der oberen rechten Hand hält er eine Trommel, die den Rhythmus des kosmischen Tanzes symbolisiert, der das Leben oder die Schöpfung darstellt. Folglich weist dieses Attribut auf Śivas schöpferischen Aspekt hin. Seine untere rechte Hand ist in abhayamudrā gehalten, einer Geste, die seinen Gläubigen Sicherheit verheißt und gleichzeitig Śivas Aspekt als Erhalter des Universums ausdrückt. In der oberen linken Hand hält der Gott eine Flamme, das Symbol seines zerstörerischen Aspekts, als Vernichtungskraft der Natur. Seine untere linke Hand schließlich ist in gajahasta gehalten. Sie deutet auf seinen linken Fuß, der in tän-

40 a, b, c, d. *Śiva Naṭarāja dancing the Ānandatāṇḍava* (RVI 501). Bronze. From South-East India, more precisely the region of the lower Kāverī River, possibly from the Tanjore district. About 11th or 12th century. Height $32^1/_4$ in.

Although there exist countless representations in stone and metal of Naṭarāja or Śiva as King of Dancers, the South Indian bronzes depicting the god in his cosmic dance are undoubtedly the finest. There are a number of iconographically different forms of Naṭarāja, for according to tradition he performed six dances, each one expressing a particular aspect of his being. The Ānandatāṇḍava, being the seventh dance, combines all these aspects and is therefore the most auspicious one and consequently the best known. According to mythology Śiva performed it for the first time at Chidambaram. There the image in the main temple shows this particular dance, which is also depicted in the bronze under discussion.
The god, who can be recognized by the third eye still faintly visible in his forehead, balances on his right foot which tramples down the demon Apasmārapuruṣa, the personification of ignorance. His upper arms are stretched sideways. In his upper right hand he holds a drum symbolizing the rhythm of the cosmic dance which represents Life or Creation, and so this attribute refers to Śiva's creative aspect. His lower right hand is held in abhayamudrā assuring safety to his devotees and at the same time expressing Śiva's quality of maintaining the universe. In his upper left hand the god holds a flame, symbol of his destructive aspect as the ultimate consuming power of Nature. Finally his lower left hand is held in gajahasta, pointing towards his left foot which is lifted in a dancing attitude and is considered to grant spiritual liberation. In this way Naṭarāja's attributes and the attitudes of his hands and legs together represent his five great aspects: creation, maintenance,

zerischer Pose erhoben ist, und gilt als die Zusicherung geistiger Befreiung. Auf diese Weise repräsentieren Naṭarājas Attribute mit der Haltung seiner Hände und Beine zusammen seine fünf großen Aspekte: Schöpfung, Erhaltung, Zerstörung, in Unwissenheit und Knechtschaft haltend und geistige Befreiung gewährend.

Der Gott ist mit einem kurzen Lendentuch bekleidet, das aus einem Tigerfell besteht und von einem breiten, mit Juwelen besetzten Gürtel gehalten wird, während ein zweiter Gürtel weiter oben um seine Taille läuft (udarabandha). Viele Ringe, drei schlichte Armbänder, ein viertes am Ellbogen und eine Oberarmspange mit einem Rankenmotiv schmücken jeden Arm. Außerdem ringelt sich um das rechte Handgelenk noch eine Schlange. Wie alle Tänzer trägt er Fußspangen mit winzigen Glöckchen, und eine weitere Glocke ist, direkt über dem Knöchel, um sein rechtes Bein gebunden. Um den Hals trägt er ein einfaches Halsband, ein zweites, das mehr einem Kragen ähnelt, und ein drittes, langes, das wahrscheinlich ein Rosenkranz aus rudrākṣa-Beeren ist. Über die Brust fällt das upavīta, die heilige Schnur. Bänder mit dicken Rosetten fallen ihm über die Linie der beiden Schultern, während ein schmaler Stoffstreifen ganz oben über den linken Oberarm hängt und ein einfaches Band auf der rechten Schulter liegt. Das rechte Ohrläppchen ist leer, doch im linken ist eine durchlöcherte Ohrscheibe zu sehen. Diese Scheibe ist ein typisch weibliches Schmuckstück und damit ein Hinweis auf Śivas Doppelnatur: denn er vereinigt das männliche und weibliche Prinzip des Kosmos in seinem Wesen.

Auf dem Kopf trägt der Gott ein Diadem, das mit einem Kranz von Perlquasten und -schlingen geschmückt ist. Weiter oben ist sein Haar mit einem Band zusammengebunden, und zwei Schlangen halten in der Mitte als Hauptschmuck einen Schädel, was sich auf Śivas Aspekt als Kāla oder Zeit und Tod be-

destruction, keeping in ignorance and bondage, and granting spiritual liberation.

The god is dressed in a short loin-cloth consisting of a tiger's skin held up by a broad jewelled belt while a second girdle runs higher up around his waist (udarabandha). Many finger-rings, three simple bracelets, one more at his elbow, and an armlet with a scroll motif decorate each arm and in addition a snake curls round his right wrist. Like all dancers he sports anklets with tiny bells and an additional bell is bound on his right leg just above the ankle. Round his neck he wears a simple necklace, another more collar-like one, and a third long one which is probably a rosary consisting of rudrākṣa berries. Across his chest runs the upavīta or sacred cord. Ribbons with big rosettes fall along the line of both shoulders while a narrow strip of material hangs over the top of his left upper arm and a plain ribbon lies on the right shoulder. The lobe of his right ear is empty but in the left ear a perforated ear-disk is visible. This is a typically female ornament and by wearing it Śiva indicates his dual nature, for he unites the male and female aspects of the cosmos in his being.

On his head the god wears a diadem decorated with a fringe of pearl tassels and loops. Higher up his hair is bound up with a band and two snakes hold a skull as a central ornament referring to Śiva's aspect of Kāla or Time and Death. On the left is attached the crescent of the moon and on the right a poisonous dhattūra flower is stuck into his hair. The whole is surmounted by long feathers or cassia leaves. The hair falls down in neat curls on Śiva's neck and a śiraścakra or small halo in the form of an open-worked flower with three tassels hanging down from the centre, is attached to the back of the head. The violent movements of Naṭarāja's dance cause seven strands of hair to whirl out on each side. In between these locks are garlands of dhattūra or arka flowers, some of which

zieht. Auf der linken Seite ist die Mondsichel befestigt, und auf der rechten steckt eine giftige dhattūra-Blume in seinem Haar. Das Ganze wird überragt von langen Federn oder Zimtbaumblättern. Das Haar fällt in zierlichen Locken auf Śivas Nacken, und ein śiraścakra oder kleiner Nimbus in Form einer offen gearbeiteten Blume mit drei Quasten, die aus der Mitte herunterhängen, ist am Hinterkopf befestigt. Die gewaltigen Bewegungen von Naṭarājas Tanz bewirken, daß auf jeder Seite sieben Haarsträhnen in die Luft hinaus wehen. Zwischen diesen Strähnen winden sich Girlanden von dhattūra- oder arka-Blüten, von denen jetzt einige fehlen. Auf der obersten Strähne über seiner rechten Schulter hebt die kleine Figur der Göttin Gaṅgā – der heilige Strom Ganges – ihre Hände anbetend in die Höhe. Es ist dies eine Anspielung auf die Sage von Gaṅgā, die vom Himmel herunter in Śivas Haare fiel, wodurch sich der Schock ihres raschen Falles milderte; ein Mythos, der sich wahrscheinlich darauf bezieht, daß der Monsunregen, der im Himālaya – Śivas Wohnsitz – fällt, von dort als der Fluß Ganges in die indische Ebene fließt.
Der unterworfene Dämon, auf dem Naṭarāja steht, blickt voller Furcht zu ihm empor, während seine linke Hand die Schlange packt, die von Śivas linkem Handgelenk heruntergefallen ist. Er ist mit einem kurzen, gestreiften und mit Blumenmotiven geschmückten Lendentuch bekleidet, das von einem Gürtel gehalten wird. Er trägt einfache Armbänder und Armspangen, Knöchelspangen und ein Taillenband, ein Halsband und große Ohrscheiben. Sein Haar, das von einem mit runden Ornamenten dekorierten Band zusammengehalten wird, steht nach beiden Seiten. Auf der Rückseite der Bronze ist diese Dämonengestalt nicht bearbeitet. Der ovale Lotossockel, der der ganzen Skulptur als Basis dient, weist vier quadratische Löcher auf, durch die zwei Stangen gezogen wurden, um das Bild bei Prozessionen mitführen zu können.

are now lost. On top of the strands above his right shoulder the small figure of the goddess Gaṅgā or the holy river Ganges holds up her hands in adoration. This refers to the story relating how Gaṅgā fell from heaven into Śiva's hair, which reduced the shock of her rapid descent, a myth which probably alludes to the monsoon rain which falls on the Himālaya, Śiva's abode, and flows from this mountain range onto the Indian plains as the river Ganges.
The prostrate demon on whom Naṭarāja stands looks up in fear while his left hand clutches the snake which has fallen from Śiva's left wrist. He is dressed in a short striped loincloth decorated with floral motifs and held up by a belt and he wears simple bracelets, armlets, anklets, a waistband, necklace and large ear-disks. His hair, which is secured by a band decorated with circular ornaments, stands out to both sides. At the back of the bronze this demon is not moulded. The oval lotus pedestal which serves as a base to the whole sculpture has four square holes. Through these, two poles could be inserted when the image was carried about in procession.
A large circular aureole appearing from behind the demon surrounds the dancing figure of Śiva to which it is attached by a bar behind each upper hand and a flat support showing a pearl fringe fastened to the head-dress. The inner band of this aureole is decorated with panels filled alternatively with diamonds and circles, the outer rim carries twenty-three flames with five points and the two are connected by numerous flowers carefully spaced out.
The sculpture is in almost perfect condition for only a few flower garlands are missing in between the strands of hair. Although a large number of Naṭarāja bronzes are known, the superb composition and vibrating power of the one under discussion place it among the very best images of this type. At the same time it is one of the oldest Naṭarāja bronzes, for certain

Eine große, runde Aureole, die hinter dem Dämon ihren Ausgang nimmt, umgibt die tanzende Śiva-Figur, an der sie durch je einen Stab hinter den oberen Händen sowie durch eine flache, mit einer Perlenfranse versehene Stütze über dem Kopfschmuck befestigt ist. Das innere Band dieser Aureole ist in Felder aufgeteilt, die abwechselnd mit rauten- und kreisförmigen Ornamenten gefüllt sind. Der äußere Rand trägt dreiundzwanzig fünfzüngige Flammen, und beide Ränder sind durch zahlreiche, in gleichmäßigen Abständen angeordnete Blumen verbunden.

Die Skulptur befindet sich in nahezu vollkommenem Zustand, denn außer einigen Blumengirlanden zwischen den Haarsträhnen fehlt nichts. Obgleich es eine ganze Anzahl von Naṭarāja-Bronzen gibt, ist die hier besprochene, dank ihrer hervorragenden Komposition und ihrer vibrierenden Kraft, zu den allerbesten Bildern dieser Art zu rechnen. Gleichzeitig ist sie eine der ältesten Naṭarāja-Bronzen, denn gewisse stilistische Einzelheiten, wie z.B. der Ausdruck des Gesichts und die Eckigkeit der Füße deuten darauf hin, daß die Skulptur aus der Coḷa-Epoche, d.h. ungefähr aus dem 11. oder 12. Jahrhundert stammt. Die zunehmende Volkstümlichkeit des Naṭarāja während dieser Zeit ist wahrscheinlich der Tatsache zuzuschreiben, daß diese Form des Śiva der Hausgott der mächtigen Coḷa-Dynastie war, die in Südostindien von der Mitte des 9. bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts herrschte. Doch die künstlerische Schönheit und der tiefe religiöse Gehalt dieser Gottesdarstellung, wie sie die Coḷa-Periode schuf, ist so groß, daß sie bis auf den heutigen Tag nichts von ihrer Beliebtheit einbüßte.

Um den symbolischen Gehalt dieser wundervollen Figur zu verstehen, müssen wir uns daran erinnern, daß Tanzen Bewegung ist und Bewegung Leben. Während der Nacht des Brahmā, der kosmischen Periode der Leere und Untätigkeit,

stylistic details, such as the expression of the face and the squareness of the feet, indicate that the sculpture is a Coḷa image dating from about the 11th or 12th centuries. The increased popularity of Naṭarāja during this period is probably due to the fact that this form of Śiva was the family deity of the mighty Coḷa dynasty who ruled in South-East India from the middle of the 9th until the beginning of the 13th century. But the artistic beauty and deep religious meaning of this icon as created during the Coḷa period is so great, that it has retained its popularity down to the present day.

In order to understand the symbolic meaning of this wonderful figure we must remember that dancing is movement, and that movement is Life. During the night of Brahmā, the cosmic period of vacuum and inaction, there is no Life whatsoever. But then Śiva arises and starts to dance, sending waves of activity through the cosmos and bringing inert matter into existence. This is represented by the dancing god within the flaming aureole symbolizing cosmic power (Puruṣa) vibrating or "dancing" within the circle of the universe (Prakṛti). When Naṭarāja stops dancing the cosmic cycle of activity comes to an end; giver of life, he also takes it back and in this aspect he is Kāla, the cosmic god of Time and Death. By his dancing Śiva sustains the world and all living creatures depend on it. These ideas are beautifully worded in one of the prologues with which ancient Indian plays used to open. In it the sūtradhāra or stage-manager, describes this cosmic dance and ends by invoking its protection:

gibt es nirgends auch nur eine Spur von Leben. Doch dann erhebt sich Śiva und beginnt zu tanzen, Wellen von Aktivität durch den Kosmos sendend und die träge Materie zum Dasein erweckend. Dies wird von dem tanzenden Gott in der Flammenaureole dargestellt, der die kosmische Kraft (Puruṣa) symbolisiert, die im Kreis des Universums (Prakṛti) vibriert oder «tanzt». Wenn Naṭarāja aufhört zu tanzen, dann findet der kosmische Kreislauf des Lebens sein Ende. Er ist der Spender des Lebens, doch er nimmt es auch zurück, und in diesem Aspekt ist er Kāla, der kosmische Gott der Zeit und des Todes. Durch sein Tanzen erhält Śiva die Welt, und alles, was lebt, ist abhängig davon. Diese Gedanken sind wundervoll in einem jener Prologe ausgedrückt, mit denen die alten indischen Schauspiele eröffnet wurden. In ihm beschreibt der sūtradhāra oder Spielleiter diesen kosmischen Tanz und endet, seinen Schutz anrufend, folgendermaßen:

Schritt um Schritt, und der Kosmos entsteht infolge dieser wilden und doch maßvollen Bewegung,
Beherrschung der Arme in diesem rhythmischen Tanz, aus Furcht, sie könnten die Grenzen der Welt sonst sprengen,
Feuriger Blick auf die visionäre Erscheinung, und halbgeschlossene Augen, damit nicht alles verbrennt,
Wachsame Besorgnis um die Schöpfung, die Leidenschaft bezähmend – möge dieser rhythmische und gefahrvolle Tanz uns beschützen!

Die oben erwähnte Interpretation der Symbolik des Śiva Naṭarāja bezieht sich auf den Makrokosmos. Doch kann diese herrliche Konzeption des tanzenden Gottes auch vom Gesichtspunkt des Mikrokosmos erklärt werden. Denn während einerseits das Universum als Śivas Tanzbühne geschildert wird, ist sein ureigenstes Podium gleichzeitig in den Verbren-

Measured steps and the Cosmos emerges due to this savage yet restrained movement,
Control of the arms in this rhythmic dance for fear they exceed the limits of the world,
Fiery gaze at the object of vision and half-closed eyes lest all be consumed,
Anxious concern for Creation subduing passion – may this rhythmic and difficult dance protect us!

The above interpretation of the symbolism of the image of Śiva Naṭarāja refers to the macrocosmos. But this magnificent conception of the dancing god can also be explained with reference to the microcosmos, for whereas the universe is described as the theatre of Śiva's dancing, at the same time his special stage is located in the cremation-grounds. In the microcosmic sense these burning-ghāṭs are situated in the hearts of his devotees. Here Śiva dances his Ānandatāṇḍava, the blissfulness of which is expressed by the soft smile on his serene face. On the cremation-grounds the snares of illusion are burnt away and the soul of the devotee is released from its earthly fetters attaining spiritual liberation while Śiva dances his cosmic dance.
Formerly in the collection of Mr. G. Jouveau-Dubreuil, Pondicherry and acquired through Mr. C.-T. Loo, Paris.

nungsgründen gelegen. Im mikrokosmischen Sinn sind es die Herzen seiner Anhänger, die diese Verbrennungs-ghāṭs behausen. Hier tanzt Śiva sein Ānandatāṇḍava, dessen Glückseligkeit in dem milden Lächeln seines erhabenen Gesichtes zum Ausdruck kommt. In den Verbrennungsgründen werden die Fallstricke der Illusion verbrannt, und die Seele des Gläubigen wird von ihren irdischen Fesseln befreit und erlangt durch Śivas kosmischen Tanz die geistige Erlösung.
Früher in der Sammlung G. Jouveau-Dubreuil, Pondichéry, und erworben von C.-T. Loo, Paris.

41. *Umāsahita* (RVI 502 und 503). Bronze. Aus den Küstenbezirken Südostindiens. 10. bis 11. Jahrhundert, eher aus der ersten Hälfte dieser Epoche. Höhe 43 cm und 34 cm.

Die Stilgleichheit der beiden Bronzen und die Tatsache, daß sie aus der selben Quelle stammen und sich in gleich schlechtem Erhaltungszustand befinden, lassen die Vermutung aufkommen, daß sie tatsächlich schon immer eine Gruppe bildeten, und irgendwann am Ende des letzten oder zu Beginn dieses Jahrhunderts zusammen gefunden wurden. Die männliche Figur kann, aus dem kleinen Rehbock in der oberen linken Hand zu schließen, kein anderer als Śiva sein. Und die weibliche Figur stimmt völlig mit den ikonographischen Beschreibungen von Umā oder Pārvatī überein, wenn sie sitzend in Gesellschaft ihres Gatten dargestellt wird. Zusammen bilden die Figuren daher jene Gruppe, die gewöhnlich als Umāsahita oder «Śiva von Umā begleitet» bezeichnet wird.
Es gibt noch eine andere Darstellung, in welcher beide Gottheiten in der gleichen ikonographischen Form nebeneinander erscheinen, Somāskanda genannt, was «Śiva mit Umā und Skanda» bedeutet. Besagte Gruppe, die unter der nächsten Nummer besprochen wird, unterscheidet sich nur insofern von dieser hier, als sie noch eine dritte Figur aufweist, nämlich Skanda zwischen seinen beiden Eltern. Da die Basis, auf der die zwei hier besprochenen Figuren saßen, verschwunden ist, läßt sich leider nicht mehr feststellen, ob sie ursprünglich auch einen Sockel für eine Skanda-Figur enthielt, und es sich somit bei dieser Gruppe ebenfalls um eine Somāskanda handelte. Unter den gegebenen Umständen läßt sie sich jedenfalls nur als Umāsahita bezeichnen.
Leider sind die Figuren derart zerfressen, daß viel von der Oberfläche verschwunden ist und die meisten Einzelheiten nicht mehr feststellbar sind, was die Datierung außerordent-

41. *Umāsahita* (RVI 502 and 503). Bronze. From the coastal districts of South-East India. 10th to 11th century, probably the earlier part of this period. Height 16³/₄ in. and 13¹/₄ in.

The similarity in style and the fact that these two bronzes were acquired together from the same source and are both in the same sad condition of preservation lead us to believe that they may always have formed a group and were found together sometime at the end of the last century or the beginning of the present one. The male figure can be no other than Śiva, judging by the little buck in his upper left hand and the female figure agrees completely with the iconographical descriptions of Umā or Pārvatī, when depicted seated in the company of her husband. Together therefore the images form the group usually termed Umāsahita, or "Śiva accompanied by Umā".
There is one other representation in which both gods appear together in the same iconographical form viz. Somāskanda showing "Śiva with Umā and Skanda". This group which is discussed under the next number differs from the present one only inasmuch as an additional image of Skanda is placed in between his parents. The disappearance of the base on which both the figures under discussion were seated makes it impossible to determine whether it originally included a pedestal for a Skanda image, which would have implied that the group was actually a Somāskanda, and so, under the present circumstances we can only designate it as an Umāsahita.
Bronze disease has eaten away so much of the surface of both images that most of the details are no longer visible, which makes it difficult to date the figures. Their general appearance indicates a date in the Coḷa period between the 10th and the 11th centuries, and certain features such as the solid haloes

lich erschwert. Doch deutet ihre allgemeine Erscheinung auf die Coḷa-Periode hin, ungefähr zwischen dem 10. und 11. Jahrhundert. Und gewisse Details, wie z. B. die massiven Nimbusse, lassen vermuten, daß sie eher der früheren Hälfte dieser Epoche angehören.

Die Śiva-Figur sitzt in der bequemen lalitāsana-Haltung, mit dem rechten Fuß herunterhängend und dem linken Bein auf dem Sitz liegend. In einigen frühen südostindischen Figuren aus der Pallava-Periode ist die Beinhaltung des Gottes umgekehrt. Doch bei den südindischen Bronzen des Mittelalters ist die Haltung der Beine fast stets die gleiche wie bei dem hier besprochenen Werk.

In seiner oberen rechten Hand – in kartarīhasta gehalten – trug Śiva früher eine Axt, von der jetzt jedoch nur noch der Griff übrig ist. Der Rehbock in seiner oberen Linken springt auf den Gott zu, während er den Kopf abwendet, was im allgemeinen ein Hinweis ist, daß wir es mit einer alten Bronze zu tun haben, obgleich es auch da Ausnahmen gibt. Die untere linke Hand ist in āhūyavaramudrā gehalten, die den Gläubigen heranwinkt, damit er eine Gunst empfangen möge, während die untere rechte Hand in der beruhigenden abhayamudrā gehalten ist.

Der Gott ist mit einer kurzen dhotī und einer Schärpe bekleidet, die über seinen Schoß fällt und auf beiden Hüften geknotet ist, während das eine Ende an seinem rechten Bein herunterhängt. Ein Gürtel, von dem Perlenketten und -schleifen niederhängen, und der vorne eine Schließe aufweist, läßt sich noch feststellen. Der Schmuck besteht aus Ringen an Fingern und Zehen, Armbändern, Knöchelspangen, einem zweiten Gürtel rund um die Taille (udarabandha), einem upavīta, verschiedenen Halsbändern, die einen Kragen bilden, und einem Band oder Diadem um das in der Art der Asketen angeordnete Haar. Auf der linken Seite des hohen jaṭāmukuṭa sind

would lead one to believe that they belong to the earlier rather than to the later part of this period.

The Śiva figure sits in the easy attitude of lalitāsana with his right foot hanging down and his left leg folded on the seat. In some early South-East Indian sculptures of the Pallava period the god is shown with his left leg hanging down and his right leg folded, but in the mediaeval South Indian bronzes the attitude of the legs is almost invariably shown as in the image under discussion.

In his upper right hand held in kartarīhasta Śiva formerly carried an axe but only its handle is now preserved. The buck in his upper left hand leaps in his direction turning its head away. This usually indicates that we are dealing with an ancient bronze, although there are exceptions. The lower left hand is held in āhūyavaramudrā, beckoning the devotee to approach and receive a boon, while the lower right hand is held in the re-assuring attitude of abhayamudrā.

The god is dressed in a short dhotī, and a sash runs across his lap and is knotted on both hips while one end hangs down beside his right leg. A girdle with pearl loops and strings hanging from it and with a clasp in front can be seen in faint outline. The jewelry consists of rings on fingers and toes, an armlet decorated with a scroll, a bracelet at the elbow and three more on each wrist, anklets, a second girdle round the waist (udarabandha), an upavīta, several necklaces forming a collar and a band or a diadem round the hair, which is dressed in ascetic fashion. On the left of his high jaṭāmukuṭa are faint traces of the crescent of the moon and, on the right, of a snake or dhattūra flower. At the back the hair falls down in short curls and a small halo or śiraścakra is attached to the diadem in the form of a solid lotus flower with three short ropes of pearls hanging down from the centre. The lobe of Śiva's right ear is empty but in his left ear he wears a perforated

schwache Reste einer Mondsichel und auf der rechten solche einer Schlange oder einer dhattūra-Blume zu sehen. Auf der Rückseite fällt das Haar in kurzen Locken herunter, und an dem Diadem ist ein kleiner Nimbus oder śiraścakra in Form einer massiven Lotosblume befestigt, aus deren Mitte drei kurze Perlenschnüre herunterhängen. Das Ohrläppchen von Śivas rechtem Ohr ist leer, doch in seinem linken Ohr trägt er eine durchlöcherte Ohrscheibe, ein weibliches Schmuckstück, das an seine dualistische Natur erinnert, die den männlichen und weiblichen Aspekt des Universums in sich vereint. Über beide Schultern fallen mit großen Rosetten verzierte Bänder nieder, und auf der rechten lassen sich noch leichte Spuren eines weiteren, unverzierten Bandes erkennen.

Die Figur der Umā sitzt ebenfalls in lalitāsana, doch ist die Haltung ihrer Füße derjenigen Śivas gerade entgegengesetzt; außerdem liegt ihr hochgezogenes Bein nicht flach auf dem Sitz wie das ihres Gatten. In ihrer rechten Hand hält sie einen blauen Lotos (utpala), und die linke ist in varamudrā – Gunst gewährend – erhoben. Der Schmuck ist demjenigen ihres Gemahls weitgehend angeglichen; sie trägt jedoch keine Ohrringe. Die spitze Krone ist ein Kennzeichen für die frühe Entstehung der Skulptur.

Beide Bilder müssen einstmals prachtvolle Coḷa-Bronzen gewesen sein, und selbst jetzt, in seinem beklagenswerten Zustand, legt das reizende Paar noch Zeugnis für die große Künstlerschaft der Coḷa-Meister ab. Die männliche Figur strahlt eine eindrucksvolle Erhabenheit aus, die durch die Lebendigkeit und Grazie der weiblichen Figur ihr Gegengewicht findet. Die Einheit der Gruppe, in der Form sowohl als auch im Geist, reflektiert die kosmische Einheit, die die beiden großen Götter repräsentieren, Puruṣa und Prakṛti, oder Geist und Materie.

Erst in der Sammlung G. Jouveau-Dubreuil, dann C.-T. Loo, und hierauf erworben durch Edgar Gutmann, Berlin.

ear-disk, a female ornament which reminds us of his dual nature combining the male and female aspects of the universe. Along the line of both shoulders are ribbons decorated with large rosettes falling onto the arms and there are faint traces of an additional plain ribbon on the right shoulder.

The figure of Umā is also seated in lalitāsana, but compared with the image of Śiva the attitude of the feet is reversed and the leg which she has drawn up does not lie flat on the seat. In her right hand she holds a blue lotus (utpala) and the left hand is held in varamudrā, granting a boon. A broad jewelled girdle holds up her striped frock decorated with floral motifs. She wears no ear-rings but several necklaces forming a collar. A channavīra, one armlet, a bracelet at the elbow and three more on each wrist, finger-rings and anklets are all faintly visible. A ribbon falls down along the line of both shoulders, a small halo similar to that of Śiva is attached to the back of her head and she wears a pointed crown. This last item is an early feature.

Both images must originally have been magnificent Coḷa bronzes and even in their present deplorable state the lovely couple bear witness to the high craftsmanship of the Coḷa artists. The male figure shows an impressive dignity which is balanced by the vivacity and grace of the female figure. The artistic unity of the group, both in form and in mood, reflects the cosmic unity which the two great gods represent, Puruṣa and Prakṛti or Spirit and Matter.

First in the collection of Mr. G. Jouveau-Dubreuil, Pondicherry, who sold them to Mr. C.-T. Loo, Paris. Acquired through Mr. Edgar Gutmann, Berlin.

42a, b. *Somāskanda* (RVI 504). Bronze. Aus Südostindien. Ungefähr 12. oder 13. Jahrhundert. Höhe 35 cm.

Diese Gruppe – Śiva und seine Gemahlin Umā oder Pārvatī mit ihrem kleinen Sohn Skanda in der Mitte –, die gewöhnlich als Somāskanda (Sa-Umā-Skanda) bezeichnet wird, war schon zu Zeiten der Pallavas äußerst beliebt. Denn im Innern vieler Śaiva-Tempel aus jener Epoche ist diese Gruppe als Wandrelief, direkt hinter dem liṅga, anzutreffen. In diesen Darstellungen wird Skanda im allgemeinen als Kleinkind, auf dem Schoß der Mutter sitzend, gezeigt. In den mittelalterlichen Bronzen jedoch wird er immer zwischen seinen beiden Eltern abgebildet, eine Lotosknospe in jeder Hand und – bis auf einige Ausnahmen – in der typischen Haltung des kleinen Kindes, mit schwachen, gekrümmten Beinen.
Wie jedes indische Baby, ist er völlig nackt, allerdings verschwenderisch mit Schmuck behängt, der aus einem Gürtel mit einer Reihe Glöckchen besteht sowie aus Arm- und Beinspangen, Armbändern, Halsbändern, einem channavīra, Ohrscheiben und einem Diadem, an dessen Rückseite ein kleiner, massiver Nimbus befestigt ist, während seine Haare in einer Art hochfrisiert sind, die man keśabandha nennt.
Die Figur des Śiva ist in Haltung und Erscheinung der in Nr. 41 beschriebenen sehr ähnlich. Obzwar ein Vergleich durch den schlechten Erhaltungszustand jener Skulptur ziemlich schwierig ist, scheinen doch folgende Unterschiede zu bestehen: außer Knöchelringen trägt die hier besprochene Figur auch noch Beinspangen, und ein Anhänger in Form eines makara schmückt das rechte Ohr. Die Scheibe im linken Ohr ist größer, die Rosetten auf den Bändern über den Schultern sind dicker, und die Oberarmbänder sind nicht mit einer Ranke sondern mit einem andern ornamentalen Muster dekoriert. Die Enden der Schärpe fallen nicht am rechten Bein her-

42 a, b. *Somāskanda* (RVI 504). Bronze. From South-East India. About 12th to 13th century. Height 13 3/4 in.

This group of Śiva with his consort Umā or Pārvatī and their baby son Skanda between them, usually termed Somāskanda (Sa-Umā-Skanda), was already popular in Pallava times, for in a large number of Śaiva temples of this period it is carved on a wall inside the shrine just behind the liṅga. In these representations Skanda is usually shown as a baby sitting on his mother's lap but in the mediaeval bronzes he is always depicted between his parents, holding a lotus bud in each hand and, with one or two exceptions, standing in the typical attitude of a small child with weak, bandy legs.
Like every Indian baby he is completely naked but decked with a profuse amount of jewelry such as a girdle with a row of small bells, ankle-rings, armlets, bracelets, necklaces, a channavīra, ear-disks and a diadem with a small solid halo at the back while his hair is drawn up high in a fashion called keśabandha.
The Śiva figure is very similar in attitude and appearance to the one already described under number 41. Although a comparison is made difficult by the corroded condition of the preceding image it seems that the following differences occur. In addition to the anklets the bronze under discussion wears ankle-rings and a pendant in the form of a makara adorns the right ear; the disk in the left ear is larger, the rosettes on the ribbons on both shoulders are thicker and the armlets are decorated with an ornamental design instead of with a scroll; the ends of the sash do not fall beside the right leg while the third eye in the forehead, the lines of good fortune in the palms of the hands, the crescent of the moon and the snake in his hair can easily be distinguished. The upavīta consists of various ropes of pearls which are held together by a clasp

unter, während das dritte Auge auf der Stirn, die Glückslinien in den Handflächen, die Mondsichel und die Schlange im Haar deutlich zu erkennen sind. Das upavīta besteht aus verschiedenen Perlenschnüren, die auf der linken Brust von einer Spange zusammengehalten werden, dann aber wieder gesondert über den Körper verlaufen. Ein zusätzliches, schmuckloses Band liegt über der rechten Schulter. Um den Kopf spannt sich ein Band mit einer Perlenfranse, und ein Stückchen höher werden die Locken des Asketen von einem zweiten Diadem zusammengehalten, das auf allen vier Seiten Schmuckstücke aufweist. Auf der Rückseite ist ein als durchbrochene Blume gearbeiteter Nimbus angebracht, aus dessen Mitte kurze Perlenschnüre herunterhängen; während das Haar, zu zierlichen Locken geordnet, auf den Schultern liegt. Der kleine Rehbock in Śivas oberer linken Hand springt auf ihn zu, doch ist sein Kopf – im Gegensatz zu der vorhergehenden Bronze – gleichfalls dem Gott zugewandt. Der Gesichtsausdruck ist der einer späten Coḷa- oder frühen Pāṇḍya-Bronze, was die Zeit um das 12. und 13. Jahrhundert bedeutet.

Auch die Umā-Figur ist der unter Nr. 41 besprochenen sehr ähnlich, doch trägt sie keinen Lotos in der rechten Hand, die in kaṭakahasta gehalten ist, und vermutlich wurde ihr jeden Morgen während des Gottesdienstes eine frische Blume zwischen die Finger gesteckt. In den Ohren scheint sie makara-Anhänger zu tragen, und ein schmuckloses Band liegt vor dem Band mit den Rosetten in einer Schleife über jede Schulter. Auf dem Kopf trägt sie keine spitze Krone, sondern ein Band mit einer Perlenfranse und Schmuckstücken auf allen vier Seiten, an dem rückwärts ein kleiner Nimbus befestigt ist, während die Haare, wie bei der kleinen Skanda-Figur, in keśabandha geordnet sind, mit einer kleinen Blume zu oberst.

Die drei Figuren sind auf einem profilierten, teilweise in

on the left breast but spread out over the chest lower down and an additional plain ribbon rests on the right shoulder. A band with a pearl fringe runs round the head and higher up the ascetic's locks are secured by a second diadem which shows pieces of jewelry on all four sides. A halo attached at the back takes the form of an open-work flower with short pearl strings hanging from the centre while the hair is arranged in neat curls on the shoulders. The little buck in Śiva's upper left hand leaps in the god's direction, but in contrast to the preceding example, its head is turned towards Śiva. The facial expression is that of a late Coḷa or early Pāṇḍya bronze, suggesting a date sometime in the 12th or 13th centuries.

The Umā figure is also very like the one discussed under No. 41 but she has no lotus in her right hand which is held in kaṭakahasta and presumably a fresh flower was stuck between the fingers every morning during worship. In addition to anklets she also wears ankle-rings and her armlets are decorated with the same motif as appears on those of Śiva. She may have makara pendants in her ears and a plain ribbon is lying in a loop on each shoulder in front of the ribbon with rosettes. On her head she wears not a pointed crown but a band with a pearl fringe and pieces of jewelry on all four sides, to which a small halo is attached at the back while the hair is arranged in keśabandha with a small flower on top as in the case of the small Skanda figure.

The three figures are arranged in a group on a moulded pedestal, the body of which is divided into panels. There are large tenons on both sides which formerly carried an aureole framing the whole group. On the front and at the back are two holes which were probably meant for securing the bronze when it was carried round in procession.

Compared with the preceding group this bronze is in much better condition, in fact it is absolutely complete, but in sculp-

Felder unterteilten Sockel vereinigt. Auf beiden Seiten findet man große Zapfen, die früher eine die ganze Gruppe umrahmende Aureole hielten.

Verglichen mit der vorher besprochenen Gruppe, befindet sich diese hier in einem viel besseren Zustand. Tatsächlich ist sie noch vollständig erhalten, doch in der künstlerischen Qualität ist die Umāsahita der Somāskanda weit überlegen. Während die Bedeutung der vorhergehenden Gruppe auf ihrem ehelichen Aspekt beruht, betont die Gegenwart der kleinen Skanda-Figur bei der Somāskanda-Bronze den Aspekt des Familienlebens. Es scheint ein gewisser Zusammenhang zwischen der großen Beliebtheit dieses Themas und der Tatsache zu bestehen, daß das indische Familienleben stets ein sehr inniges war und ein kleines Kind alle die liebevolle Wartung und Pflege erhielt, deren es bedurfte.

Bei verschiedenen Gruppen schauen Śiva und Umā dem Betrachter voll ins Gesicht wie in der vorhergegangenen Skulptur, jedoch in dieser Bronze hier hat der Künstler die Figur der Pārvatī ihrem Gemahl und dem kleinen Sohn zugewendet, was dem Werk einen bestimmten Charme verleiht, weil es die ansprechende Atmosphäre des intimen häuslichen Lebens betont, was ja in der Tat auch das Hauptthema dieser Bronze ist.

Erst in der Sammlung G. Jouveau-Dubreuil, Pondichéry, dann C.-T. Loo, Paris, und hierauf erworben durch Edgar Gutmann, Berlin.

tural quality the Umāsahita is far superior to the Somāskanda. Whereas the importance of the former group lies in its matrimonial significance, the presence of the small Skanda figure in the Somāskanda bronze shifts the accent to the family aspect. There is probably some relationship between the immense popularity of this last theme and the fact that Indian family life has always been very closely-knit, the small child receiving all the loving care and attention it requires.

In some groups Śiva and Umā are facing the observer frontally as in the preceding sculpture but in this bronze the artist has turned the figure of Pārvatī towards her consort and her son. This gives the work a certain charm, for it stresses the sweet atmosphere of intimate family life which is in fact the main theme of this bronze.

First in the collection of Mr. G. Jouveau-Dubreuil, Pondicherry, who sold it to Mr. C.-T. Loo, Paris. Acquired through Mr. Edgar Gutmann, Berlin.

43 a, b. *Figur eines tanzenden Knaben, wahrscheinlich Tirujñāna Saṃbandha Svāmī* (RVI 508). Bronze. Aus den Küstenbezirken Südostindiens. 12. bis 13. Jahrhundert. Höhe 52,5 cm.

43 a, b. *Figure of a dancing boy probably Tirujñāna Saṃbandha Svāmī* (RVI 508). Bronze. From the coastal districts of South-East India. 12th to 13th century. Height 20⅔ in.

Diese Darstellung eines Tanzenden gehört zu den besten Bronzen des Rietberg-Museums. Wenn man sie mit späteren Bronzen, wie z.B. den unter Nr. 44 und 45 beschriebenen, vergleicht, erkennt man, daß sie einer etwas früheren Periode entstammt, denn der Schmuck ist einfacher und nicht so minuziös ausgeführt. Gleichzeitig weist das Bild sowohl die Lebendigkeit und Kraft als auch die künstlerische Qualität jener Metallarbeiten auf, deren große Tradition in der Coḷa-Periode entstand.

Aus der rundlichen Erscheinung zu schließen wie auch aus dem Schmuck und der Tatsache, daß die Figur unbekleidet ist, scheint es sich offensichtlich um ein Kind zu handeln. Der kleine Junge steht in Tanzhaltung, das linke Bein erhoben. Er streckt den linken Arm aus, wobei die Hand lose herunterhängt; die rechte Hand ist in vismayamudrā, einer Haltung, die Verwunderung ausdrückt, erhoben.

Wie die meisten kleinen Kinder trägt er einen channavīra und einen mit einer Reihe kleiner Glöckchen besetzten Gürtel mit kurzen Quasten, die über beide Hüften hängen, sowie reichen Schmuck. Auf dem Kopf hat er ein Diadem, das auf allen vier Seiten mit Schmuckstücken geziert ist. Auf der Rückseite des Diadems ist ein Nimbus in der üblichen Blumenform befestigt. Das Haar, das in zierlichen Locken in den Nacken fällt, ist vorne in die Höhe genommen und in keśabandha arrangiert, mit einer kleinen Blume zuoberst.

Die Figur steht auf einem Lotossockel, der auf einer profilierten Basis liegt, mit Henkeln an allen vier Ecken, durch die man Stangen ziehen konnte, um auf diese Weise das Bild bei festtäglichen Prozessionen mitzutragen. Früher müssen sich auf beiden Seiten vertikale Zapfen befunden haben, um das prabhāmaṇḍala, die Aureolē, festzuhalten, doch wurden sie sorgfältig entfernt.

Beim ersten Blick erinnert die Figur sofort an die wohlbekann-

This image of a dancing figure is among the best bronzes in the Rietberg Museum. In comparing it with later bronzes such as those discussed under Nos. 44 and 45 it is clear that it dates from a slightly earlier period, for the jewelry is simpler and not worked out in such great detail. At the same time it has retained the liveliness and vigour as well as the sculptural qualities of the great tradition of metal casting started during the Coḷa period.

Judging by the chubby appearance, the jewelry and the fact that the figure is naked, the image obviously represents a child. The little boy is standing in a dancing attitude raising his left leg. He stretches out his left arm with the hand hanging loosely down and holds his right hand in vismayamudrā, an attitude expressing amazement.

Like most small children he wears a channavīra, and a girdle trimmed with a row of small bells and short tassels on both thighs. The rest of his jewelry consists of two necklaces forming a collar, ear-rings and anklets. On his arms are three bracelets, with one more at the elbow, armlets and finger-rings. On each shoulder lie two ribbons and on his head he wears a diadem decorated with pieces of jewelry on all four sides. At the back of the diadem a halo of the usual floral shape and decoration has been attached. The hair which falls onto the neck in neat curls, is drawn up high in front and arranged in keśabandha with a small flower lying on top.

The figure stands on a lotus pedestal placed on a moulded base with lugs at all the corners through which poles could be inserted. In this way the image could be carried round in procession on festival days. At one time there were vertical tenons on either side of the base meant to hold the prabhāmaṇḍala or aureole in its place but both have been carefully removed.

At first sight the sculpture immediately reminds one of the well-known images depicting Bālakṛṣṇa dancing gleefully in

ten Bilder, die Bālakṛṣṇa in der gleichen Haltung darstellen, fröhlich tanzend, nachdem er ein Stück Butter aus dem Butterfaß gestohlen hat, als seine Stiefmutter einen Augenblick nicht aufpaßte. Doch die Bilder, die man auf Grund gewisser ikonographischer Details mit Sicherheit als Bālakṛṣṇa bestimmen kann, sei es z.B. durch den śrīvatsa auf der rechten Seite der Brust oder weil die mit ihnen zusammen aufgefundenen Figuren ausschließlich Vaiṣṇava-Bronzen waren, stehen – im Gegensatz zu der hier besprochenen Figur – praktisch alle auf dem linken Bein und heben den rechten Fuß in die Höhe. Dazu kommt noch, daß im Lauf der Jahre eine Anzahl Figuren eines tanzenden Jungen bei Funden zutage gefördert wurde, bei denen alle übrigen Skulpturen samt und sonders Śaiva-Bronzen waren; was den Schluß erlaubt, daß diese Bilder ebenfalls Śaiva-Charakter haben. Und – abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen – stehen diese Figuren auf dem rechten Bein und heben den linken Fuß, genau wie die hier besprochene Skulptur. Es ist daher offensichtlich, daß eine Śaiva-Parallele zu dem Vaiṣṇava-Bālakṛṣṇa existiert, die in der Regel die entgegengesetzte Haltung einnimmt.

Verschiedene Autoren haben diese Śaiva-Figuren als Bālaskanda bezeichnet, wahrscheinlich weil das Śilparatna, in seiner Beschreibung der Somāskanda-Gruppe, eine tanzende Form des Skanda erwähnt. Doch bis jetzt haben wir noch keine Einzelfigur von dem oben erwähnten Typ angetroffen, die aus irgendeinem stichhaltigen Grund als Skanda identifiziert werden könnte. Und deshalb scheint es besser, den Typ, zu dem unsere Bronze hier ebenfalls gehört, als Tirujñāna Saṃbandha Svāmī zu bezeichnen. Tatsächlich ist dies, wie ich kürzlich entdeckte, auch die Benennung, die Herrn Jouveau-Dubreuil anfangs der dreißiger Jahre von seinen einheimischen Beratern anempfohlen wurde.

Angesichts der zahlreichen Figuren, die von Tirujñāna Saṃ-

a similar attitude after he had stolen a lump of butter from the churn while his step-mother was not looking. But practically all images which can be securely identified as Bālakṛṣṇa on account of certain iconographical details such as the śrīvatsa on the right part of the chest, or because they come from hoards of exclusively Vaiṣṇava bronzes, stand on the left leg and raise the right foot in contrast to the figure in question. Moreover, a number of sculptures depicting a dancing boy have been found over the years in hoards together with exclusively Śaiva bronzes, which would lead one to the conclusion that these images too are of a Śaiva character, and with a few rare exceptions these figures stand on their right leg and raise their left foot like the sculpture under discussion. It is clear therefore, that there exists a Śaiva parallel to the Vaiṣṇava Bālakṛṣṇa in which as a rule the attitude of the arms and legs is reversed.

Some authors have labelled these Śaiva images as Bālaskanda, possibly because the Śilparatna mentions a dancing form of Skanda in its description of the Somāskanda group. So far, however, we have not come across an independent bronze of the type described above which can be securely identified as Skanda, and so it seems better to label this type, to which the figure under discussion also belongs, as Tirujñāna Saṃbandha Svāmī and in fact, as I discovered recently, it was this identification which Mr. Jouveau-Dubreuil's local advisers suggested in the early thirties.

In view of the numerous images of Tirujñāna Saṃbandha he must have been one of the most popular of the sixty-two Śaiva saints. Apart from the form depicted in the bronze under discussion, this child-saint is sometimes shown holding two cymbals or with a cup of milk in his left hand while he raises his right hand in vismayamudrā or tarjanīmudrā pointing up to Śiva.

bandha existieren, kommt man zu dem Schluß, daß er einer der beliebtesten von allen 62 Śaiva-Heiligen gewesen sein muß. Außer in der hier besprochenen Form wird dieser kindliche Heilige auch manchmal mit zwei Zimbeln in den Händen dargestellt oder mit einer Schale Milch in der Linken, während er die Rechte in vismayamudrā erhebt, oder in tarjanīmudrā hinauf zu Śiva weist.

Der Heilige wurde in Shiyālī im Bezirk Tanjore geboren, und obgleich das genaue Datum nicht feststeht, hat er wahrscheinlich im 6. oder frühen 7. Jahrhundert gelebt. Eines Tages, als er erst drei Jahre alt war, nahm ihn sein Vater mit in den Tempel und ließ ihn dort auf dem ghāṭ, während er seine rituellen Waschungen vollzog. Nach einiger Zeit wurde das Kind hungrig und begann zu weinen, worauf Pārvatī dem Knaben erschien und ihm einen Becher Milch reichte. Als der Vater von seinen religiösen Pflichten zurückkehrte und ihn fragte, wer ihm die Milch gegeben habe, stimmte der kleine Junge eine Hymne zum Preise der Göttin an.

Später wurde Tirujñāna Saṃbandha Wanderprediger und der Verfasser vieler wohlbekannter Śaiva-Hymnen. Einerseits wird erzählt, er sei als Kind gestorben, während aus anderen Berichten hervorgeht, er sei an seinem Hochzeitstag leiblich gen Himmel gefahren, was ja, in Anbetracht der indischen Hochzeitssitten, ebenfalls auf einen frühen Tod schließen läßt. Wie dem auch sei, es besteht kein Zweifel, daß der Heilige zu einer Gruppe frommer Männer gehörte, die sich während des frühen Mittelalters für das Wiederaufleben des Hinduismus in Südindien einsetzten. Diese Renaissance war es, die sich einige Jahrhunderte später in den prachtvollen Bronzen der Coḷa-Periode manifestierte, und in den herrlichen Tempeln, die sie behausten.

Früher in der Sammlung G. Jouveau-Dubreuil, Pondichéry, erworben von C.-T. Loo, Paris.

The saint was born in Shiyālī in the district of Tanjore and although his exact date is disputed, he probably lived in the 6th or early 7th centuries. One day, when he was only three years old, his father took him along to the temple and left him on the ghāṭ while he went to perform his religious ablutions. After some time the baby became hungry and began to cry, whereupon Pārvatī appeared to the child and gave it a cup of milk. When his father returned from his religious duties and inquired who had been giving him milk, the little boy started to sing a hymn in praise of the goddess.

Later on Tirujñāna Saṃbandha became a wandering preacher and the author of many well-known Śaiva hymns. He is said to have died as a child, while other reports state that he was bodily transferred to heaven on the day of his wedding, which in view of Indian marriage customs also implies an early death. However this may be, there is no doubt that the saint belongs to the group of religious men who instigated the great revival of Hinduism in South India during the early mediaeval period. It was this renaissance which a few centuries later materialized in the field of art and architecture in the magnificent bronzes of the Coḷa period and the marvellous temples which housed them.

Formerly in the collection of Mr. G. Jouveau-Dubreuil, Pondicherry and acquired through Mr. C.-T. Loo, Paris.

44a, b. *Candraśekhara* (RVI 506). Bronze. Aus Südindien. Ungefähr 13. bis 14. Jahrhundert. Höhe 76 cm.

Diese große Figur in der frontalen samabhaṅga-Haltung stellt den Candraśekhara oder «Śiva mit dem Mond in den Haaren» dar. Dieser Name bezieht sich auf den kosmologischen Mythos, der berichtet, daß, als die Götter und Dämonen den Weltozean quirlten, um sich Ambrosia zu verschaffen, der erste Gegenstand, der aus dem Milchmeer auftauchte, der Mond gewesen sei, den Śiva nahm und sich ins Haar steckte. Tatsächlich ist die Mondsichel an der linken Seite des hohen jaṭāmukuṭa der hier besprochenen Bronze befestigt, während zuoberst eine kleine Blume liegt.
Auf der Stirn ist das dritte Auge deutlich zu erkennen, und um den Kopf trägt der Gott ein Band, von dem eine Perlfranse herunterhängt, während seine Asketenlocken weiter oben von einem Diadem zusammengehalten werden, das auf allen vier Seiten große Schmuckstücke mit je zwei makaras aufweist. Ein Nimbus in Form einer Lotosblüte ist am Hinterkopf befestigt, während die Haare in zierlichen Locken auf die Schultern fallen. Über der Stirn steckt rechts und links eine giftige dhattūra-Blüte im Haar. Außerdem schaut auf der rechten Seite weiter oben ein Schlangenkopf aus den Locken hervor. Diese Attribute erinnern uns an Śivas Aspekt als Gott über Zeit und Tod, doch ist er in der Plastik hier in einer gütigen Form dargestellt. Dies kommt durch die Haltung der unteren Hände zum Ausdruck, die der Candraśekhara im allgemeinen in abhayamudrā und varamudrā hält. Doch in einigen Bildern, wie z.B. in diesem hier, ist die linke Hand in āhūyavaramudrā gehalten, den Gläubigen heranwinkend und ihm eine Gunst gewährend. Die oberen Hände, die, wie auch die untern, Glückslinien aufweisen, sind in kartarīhasta gehalten und tragen die üblichen Attribute: eine Axt und einen schwarzen

44 a, b. *Candraśekhara* (RVI 506). Bronze. From South India. About 13th to 14th century. Height 29¾ in.

This large figure standing in the frontal attitude of samabhaṅga represents Candraśekhara, or Śiva "with the moon in his hair". This name refers to the cosmological myth which relates that when the gods and demons churned the World Ocean in order to obtain ambrosia, the first object to appear out of the Ocean of Milk was the moon, which Śiva took and put in his hair. In fact the crescent is attached to the left of the high jaṭāmukuṭa of the bronze under discussion while a small flower lies on top of it.
In the forehead the third eye is clearly visible and round his head the god wears a band with a pearl fringe while higher up his ascetic's locks are gathered up in a second diadem with large ornamental pieces showing two makaras on all four sides. A halo in the form of a lotus flower has been attached to the back of the head, while the hair falls down in neat curls on the shoulders. On either side a poisonous dhattūra flower has been stuck into the hair on the front, and higher up on the right a snake's head protrudes from between the locks. These attributes recall Śiva's aspect as god of Time and Death, but in this image he is actually represented in a benign form. This is apparent from the attitude of the lower hands which Candraśekhara normally holds in abhayamudrā and varamudrā but in a few examples, as in the present case, the left hand is held in āhūyavaramudrā, beckoning the devotee to come near and receive a boon. The upper hands, which like the lower ones, show propitious lines on the palms, are held in the attitude of kartarīhasta and carry the usual attributes, an axe and a black buck. The fact that the deer is leaping towards the god with its head turned towards the observer indicates that the bronze is of a fairly early date, for in more

Rehbock. Die Tatsache, daß das Tier auf den Gott zuspringt, während es den Kopf dem Beschauer entgegenwendet, läßt darauf schließen, daß die Bronze ziemlich alten Datums ist, da bei den neueren Bildern der Bock nach der entgegengesetzten Richtung springt. Diese Annahme wird durch die Form des Sockels noch bestätigt.

Die Figur ist mit einer kurzen dhotī bekleidet, die durch zwei kunstvoll gearbeitete Gürtel gehalten wird, von denen der obere vorne ein kīrtimukha zeigt, während von dem unteren Perlfransen und -schleifen herunterhängen. Je zwei Schärpen sind um Rück- und Vorderseite geschlungen und auf beiden Hüften elegant geknotet, während die Enden an den Seiten herunterfallen. Eine große Anzahl Schmuckstücke vervollständigt die Ausstattung des Gottes. Verschiedene Halsbänder, die einen Kragen bilden, ein Taillenband (udarabandha), ein upavīta aus mehreren Perlenschnüren, die auf der linken Brust von einer hübschen Spange zusammengehalten werden, um dann wieder gesondert über den Leib herunterzufallen; viele Fingerringe, zwei Armbänder an jedem Handgelenk, ein drittes am Ellbogen und ein Oberarmband mit einem Rankenmuster, Bein- und Knöchelspangen. In Übereinstimmung mit den ikonographischen Texten trägt Śiva zwei verschiedene Schmuckstücke in den Ohren. Im rechten einen Anhänger in Form eines makara und im linken eine durchlöcherte Ohrscheibe, die ein typisch weibliches Schmuckstück ist und uns an Śivas Doppelnatur erinnert, die beide Aspekte des Universums in ihrem Wesen vereint. Ein Band mit großen Rosetten hängt über jede Schulter, und weiter vorne sind Perlenschnüre und -schleifen zu sehen, während eine weitere Perlenschnur auf der Rückseite der Schultern niederhängt.

Die Figur steht auf einem Lotossockel, der auf einer quadratischen, profilierten Basis liegt. An allen vier Ecken befinden

recent images the buck jumps in the opposite direction. This date is underlined by the shape of the pedestal.

The figure is dressed in a short dhotī held up by two elaborate girdles, the upper one showing a kīrtimukha in front while from the lower one hang down pearl fringes and loops. Two sashes in front and two at the back are knotted elegantly on both hips while the ends fall down on either side. A quantity of jewelry completes the god's outfit: several necklaces forming a collar, a waist-band (udarabandha), an upavīta made of several ropes of pearls which are held together by a fine clasp on the left breast and fall down separately over the chest, many finger-rings, two bracelets on each wrist, a third one on the elbow and an armlet with a scroll design, anklets and ankle-rings. In accordance with the iconographical texts Śiva wears different ear-ornaments, on the right a pendant in the form of a makara and on the left a perforated ear-disk, which is a typical female ornament and reminds us of the god's dual nature combining both aspects of the universe in his being. A ribbon with large rosettes lies along each shoulder and pearl strings and loops can be seen falling more to the front, while another rope of pearls hangs down along the back of the shoulders.

The figure stands on a lotus pedestal placed on a square moulded base. On all four corners are lugs meant for poles with which the image was carried round in procession and vertical tenons on either side, one of them partly broken off, once held in position the large aureole surrounding the figure.

In view of various stylistic details we should like to assign this large bronze to the Pāṇḍya period, which continued the great tradition of metal casting started under the Coḷas. The image displays good workmanship and is an impressive piece of art. Formerly in the collection of Mr. Edgar Gutmann, Berlin.

sich Henkel, durch die man die Stangen zog, auf denen das Bild bei Prozessionen mitgeführt wurde. Die senkrechten Zapfen auf jeder Seite, von denen der eine teilweise abgebrochen ist, hielten einst die große Aureole fest, die das Standbild umgab.

Im Hinblick auf verschiedene stilistische Einzelheiten ist man geneigt, diese große Bronze der Pāṇḍya-Periode zuzuschreiben, die die bedeutende Tradition der Metallarbeiten fortsetzte, die sich unter den Coḷas entwickelte. Die Figur verrät gute Handwerkskunst und ist ein eindrucksvolles Stück.

Früher in der Sammlung Edgar Gutmann, Berlin.

45 a, b. *Pārvatī* (RVI 507). Bronze. Aus Südindien. Ungefähr 14. Jahrhundert. Höhe 73 cm.

Die große Bronzegöttin stellt Śivas Gemahlin in ihrer gütigen und freundlichen Erscheinung als Pārvatī, das Mädchen der Berge, dar. Es ist interessant, dieses Bild mit dem unter Nr. 39 besprochenen zu vergleichen, wo sie in ihrem furchterweckenden Aspekt gezeigt ist, während in der Figur hier sich alles: die Züge der Göttin, ihre Haltung, ihre Kleidung, ihr reicher Schmuck, zu einem Bild weiblicher Schönheit und Grazie vereint.

Sie steht in tribhaṅga-Haltung, die linke Schulter leicht gesenkt. Die linke Hand hängt, dem Körper entlang, herunter, und die rechte, deren Handfläche Glückslinien aufweist, ist in kaṭakahasta erhoben und sollte eine Lotosknospe halten, die ihre Jugend und weibliche Grazie versinnbildlicht. Dieses Attribut fehlt und mag vielleicht nie vorhanden gewesen sein, weil ihr möglicherweise jeden Morgen vom Priester eine frische Blüte zwischen die Finger gesteckt wurde. Ihr gestreifter, mit kleinen Blumen übersäter Rock ist auf südindische Art drapiert, so daß es aussieht, als ob sie Hosen trüge. Er wird von einem Gürtel gehalten, von dem Perlschnüre und -schleifen herunterhängen, während ein Stoffzipfel über den Gürtel auf ihre linke Hüfte fällt. Je zwei Schärpen sind um Rück- und Vorderseite geschlungen und auf beiden Hüften geknotet; rechts und links hängen die Enden herab.

Pārvatīs Schmuck besteht aus makara-Ohrgehängen, einer dünnen, enganliegenden Kette und kragenähnlichen Halsbändern, einem upavīta aus drei Perlschnüren, vielen Ringen an den Fingern und Zehen sowie Knöchel- und Oberarmspangen, drei Armbändern und einem vierten am Ellbogen. Auf jeder Schulter liegt ein Band mit großen Rosetten und weiter vorne eine dünne Schnur. Auf dem Kopf hat die Göttin ein einfaches

45 a, b. *Pārvatī* (RVI 507). Bronze. From South India. About 14th century. Height $28\,^{2}/_{3}$ in.

This large bronze figure of a goddess depicts Śiva's consort in her benign and friendly aspect of Pārvatī, the Maiden of the Mountains. It is interesting to compare it with No. 39 in which she is shown in her terrifying appearance. In the bronze under discussion the features, attitude, dress and detailed jewelry combine to give a picture of feminine sweetness and charm.

She is standing in tribhaṅga attitude leaning slightly to her left. Her left hand hangs down beside her body and her right hand, its palm showing the lines of good fortune, is raised in kaṭakahasta and should hold a lotus bud, reflecting her youth and feminine grace. This attribute is missing and may well never have appeared, a fresh flower being probably inserted between the fingers by the priest every morning. Her striped skirt sprinkled with small flowers is draped in the South Indian way which makes her seem to be wearing trousers. It is held up by a girdle from which fall pearl strings and loops while a lappet of the material falls over the belt on to her left thigh. Two sashes in front and two at the back are knotted on both hips, the ends hanging down on either side.

Pārvatī's jewelry consists of makara ear-pendants, a thin choker and collar-like necklaces, an upavīta consisting of three ropes of pearls, many rings on fingers and toes, anklets, armlets, three bracelets and an extra one at the elbow. On each shoulder lies a ribbon with large rosettes and a thin string placed more to the front. On her head the goddess wears a simple diadem with a pearl fringe and pieces of jewelry, supported by two makaras on all four sides, while a halo of the usual pierced floral form with three tassels is attached to the back of the head. The hair is gathered up high

Diadem mit einer Perlenfranse und Schmuckstücken, die auf allen vier Seiten von zwei makaras getragen werden, während am Hinterkopf ein Nimbus in der üblichen, durchbrochenen Blumenform und mit drei Quasten befestigt ist. Das Haar ist in keśabandha zusammengefaßt, auf der zuoberst eine kleine Blume liegt, während im Nacken eine kurze Lockenfranse herunterfällt. Die ganze Ausstattung ist bis ins kleinste Detail, jedoch nicht immer allzu sorgfältig ausgearbeitet, und diese Tatsache, zusammen mit dem allgemeinen Stil der Figur, scheint auf ein Datum im oder ungefähr um das 14. Jahrhundert hinzudeuten.

Die Göttin steht auf einem Lotossockel, der auf einer quadratischen, profilierten Basis liegt mit großen Henkeln an den Ecken, durch die man Stangen stieß, um das Bild bei Prozessionen mitführen zu können. Zwei der Henkel und die vordere rechte Ecke sind abgebrochen, und irgendwelche Zapfen, um eine Gloriole oder prabhāmaṇḍala daran zu befestigen, waren in diesem Falle wahrscheinlich nie vorhanden.

Manchmal ist es recht schwierig, ja fast unmöglich, zu entscheiden, ob ein gewisses Bild eine Pārvatī, die Gemahlin Śivas, oder eine Bhūdevī, eine von Viṣṇus Gattinnen, darstellt, da die letztere gelegentlich ihr Haar ebenfalls in keśabandha trägt und Pārvatī andererseits sich manchmal nach der rechten Seite neigt, wie das alle Bilder der Bhūdevī tun. Doch im vorliegenden Fall können wir mit Sicherheit sagen, daß das Bild Pārvatī darstellt, da sich die Figur nach links neigt, was bei einer Bhūdevī niemals vorkommt.

Bronzen, die Pārvatī darstellen, sind gewöhnlich als Begleiterinnen Śivas zu finden, und wenn es sich um stehende Figuren handelt, ist dieser sehr oft ein Candraśekhara. Es ist ein charmantes Zusammentreffen, daß die hier besprochene Pārvatī ausgezeichnet zu dem in der vorhergehenden Nummer besprochenen Candraśekhara paßt. Denn obzwar beide Pla-

in keśabandha with a small flower on top, while a number of short curls falls onto her shoulders at the back. All this finery has been worked out in great detail but not always with great care and this, together with the general style of the figure, would seem to indicate a date in or about the 14th century.

The goddess is standing on a lotus pedestal placed on a square moulded base with lugs at the corners, intended for poles with which the image could be carried round in procession. Two of the lugs and the front corner on the right have been broken off and presumably in this case there were no tenons for a prabhāmaṇḍala or aureole.

It is sometimes quite difficult or even impossible to decide whether a certain image represents Pārvatī, Śiva's spouse or Bhūdevī, one of Viṣṇu's consorts, as the latter occasionally wears her hair in keśabhanda and in other cases Pārvatī sometimes leans over to her right as do all images of Bhūdevī. But with the present example we can be quite certain that the image represents Pārvatī as the figure inclines to her left and this is never the case with Bhūdevī.

Bronzes depicting Pārvatī usually act as companions to Śiva images and with standing figures this is quite often Candraśekhara. It is a nice coincidence that the Pārvatī in question fits in extremely well with the Candraśekhara discussed under the preceding number. For although the images do not belong together they date from almost the same period and form a fine pair, the female figure being just the right size, i.e. slightly smaller than the male figure as prescribed for Umāsahita groups. While the god impresses us with his majesty, the sweet goddess contributes a touch of grace and charm.

Formerly in the collection of Mr. G. Jouveau-Dubreuil, Pondicherry, and acquired through Mr. C.-T. Loo, Paris.

stiken wohl nicht zusammengehören, stammen sie doch aus der gleichen Periode und bilden ein hübsches Paar, da die weibliche Figur gerade die richtige Größe besitzt, d.h. ein wenig kleiner als die männliche ist, wie es die Vorschrift für Umāsahita-Gruppen fordert. Während der Gott uns durch seine Majestät beeindruckt, steuert die liebenswürdige Göttin einen Hauch von Anmut und Grazie bei.
Früher in der Sammlung G. Jouveau-Dubreuil, Pondichéry, und erworben durch C.-T. Loo, Paris.

46. *Göttliches Liebesspiel* (RVI 402). Gebeiztes Holz. Aus Südindien. Ungefähr 17. bis 18. Jahrhundert. Höhe 55 cm.

Obgleich Holz sicherlich sehr oft sowohl für Skulpturen als auch für Werke der Architektur verwandt wurde, sind, infolge der verheerenden Wirkung von Witterung und Zeit, nur sehr wenige alte Kunstwerke aus diesem Material erhalten geblieben. Und das ist der Grund, warum wir – genau wie in Nordindien – auch in der südindischen Kunst nur Holzfiguren aus den letzten Epochen kennen. Viele von diesen südindischen Schnitzereien sind Architekturfragmente, wie z.B. Träger; die meisten Stücke jedoch sind Überreste ehemaliger Tempelwagen. Alle die bedeutenden Andachtsstätten im Süden und selbst einige im Norden besitzen einen solchen Wagen, auf dem das Bild oder die Bilder, die in dem betreffenden Tempel verehrt werden, an bestimmten Tagen des Jahres in Prozessionen umhergefahren werden (Fig. Q). Im alten Indien waren die religiösen Feste was in der christlichen Religion der Sonntag ist, und diese Wagenfeste lockten und locken heute noch Tausende von Pilgern an, wobei das Ganze an einen mittelalterlichen Jahrmarkt am Festtag eines Heiligen erinnert. Einige dieser Wagenfeste, wie z.B. das in Purī für Jagannātha, den Herrn der Welt, eine Form Kṛṣṇas, haben durch die religiöse Inbrunst, die sich bei dieser Gelegenheit manifestiert, internationale Berühmtheit erlangt. So, wie Moloch, der Gott der Kanaaniter, ist auch Jagannātha sogar in die englische Sprache eingegangen, und zwar als «Juggernaut», was so viel wie eine Konvention oder einen plötzlichen Impuls bedeutet, dem die Menschen blindlings sich selbst oder ihre Mitmenschen opfern. Denn in früheren Zeiten warfen sich viele Pilger vor diese riesigen Wagen, die alljährlich von frommen Gläubigen in den Prozessionen einhergezogen wurden.
Die hier und unter der nächstfolgenden Nummer beschrie-

46. *Divine dalliance* (RVI 402). Stained wood. From South India. About 17th to 18th century. Height 21 2/3 in.

Although wood must have been used a great deal for both sculpture and architecture, climatic conditions and the ravages of time are responsible for the fact that very few ancient works of art in this medium have come down to us and so, as in North India, it is only from the latest periods of South Indian art that we find sculptures made of wood. Many of these South Indian carvings are architectural fragments such as brackets, but still more examples are pieces which originally came from a temple car. All the important centres of worship in the South, as well as several in the North, possess such a car in which the image or images of the particular temple are taken round in procession on certain days of the year (see fig. Q). In ancient India, religious festivals took the place of the Christian Sunday and these car festivals drew, and still draw, thousands of pilgrims, the whole reminding one of a mediaeval fair on a particular saint's day. Some of these car festivals such as the one at Purī for Jagannātha (the Lord of the World), a form of Kṛṣṇa, have even attained international fame by the religious fervour displayed for the occasion. Like Moloch the Canaanite god, Jagannātha has even been incorporated into the English language as "Juggernaut", indicating an institution or motion to which persons blindly sacrifice themselves or others, for many pilgrims formerly threw themselves in front of the immense car which is annually dragged round in procession by pious devotees.
The wooden carving under discussion together with the one described under the number following, once formed part of a similar car, as can be seen from the tenons at the top and bottom, which originally held them in position. Both sculptures were acquired together and moreover, their execution,

Fig. Q

benen Holzskulpturen waren einst Teile eines solchen Wagens, wie man aus den Zapfen oben und unten erkennen kann, mit denen die Stücke früher befestigt waren. Beide Skulpturen wurden zusammen erworben, zudem sind sie in Ausführung, Inhalt und Stil derartig ähnlich, daß kein Zweifel darüber bestehen kann, daß sie einmal zu dem gleichen Wagen gehörten.

Bei der Tafel hier handelt es sich um die Darstellung eines Liebesspiels. Ein Mädchen steht auf dem linken Bein, während der Kopf auf einem runden Kissen ruht. Das rechte Bein streckt sie in die Luft. Und in dieser akrobatischen Stellung hält sie ihr Geliebter fest, indem er seinen linken Arm um ihre Taille schlingt. Sie ihrerseits umfaßt mit ihrem linken Arm sein vorgestelltes rechtes Bein, und mit der rechten Hand greift sie nach seinem linken Ohr.

Die männliche Figur, die die rechte Hand auf die Hüfte stützt, scheint eine kurze dhotī zu tragen, nach dem Saum zu schließen, der auf dem rechten Oberschenkel eingekerbt ist, und nach einem Stück des Stoffes, das nach rückwärts weht. An den Armen trägt der Mann zwei Armspangen, zwei dicke und verschiedene dünne Armbänder, und ein sehr weites hängt ihm noch über die Hand herunter. Knöchelringe und Beinspangen, Ohrschmuck, ein kunstvolles Halsband mit einem Anhänger in der Mitte und zwei fransengeschmückte Schleifen auf jeder Schulter vervollständigen die Ausstattung. Seine Haare werden durch ein Band zusammengehalten und sind in einer hohen, konischen Frisur, koṇṭai genannt, angeordnet, während ihm ein Zopf über den Rücken hängt.

Das Mädchen scheint keinerlei Kleidung zu tragen. Ihr Schmuck gleicht dem ihres Liebsten, von den runden, blütenähnlichen Ohrscheiben abgesehen und dem Anhänger, der mit einer Perlenschnur an ihrem Halsband befestigt ist. Ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt und auf der linken Schul-

subject matter and style are so similar that there is no doubt that they formerly belonged to the same car.

The subject depicted in this panel is a scene of erotic dalliance showing a girl standing on her left leg, her head resting on a round cushion. Her right leg is thrown up into the air and her lover supports her in this acrobatic stance by putting his left arm round her waist. With her left arm she grasps his right leg which he has put forward and with her right hand she grabs at his left ear.

The male figure, who has placed his right hand on his hip, seems to wear a short dhotī, judging by the hem engraved on his right thigh and the piece of material waving out behind him. On his arms are two armlets, two thick and a few thin bracelets and an additional wider one which falls over his hand. Ankle-rings, anklets, ear-ornaments, an elaborate necklace with central pendant and two fringed loops on each shoulder complete his finery. His hair is held together by a band and made up into a high conical coiffure called koṇṭai, while a plait hangs down his back.

The girl seems to wear no garment at all. Her jewelry is similar to that of her lover, except for the circular floral ear-disks and the central pendant which is attached to her necklace with a rope of pearls. Her hair is parted in the centre and gathered into a bun on her left shoulder while an ornament runs along the parting, a fashion current in the 17th century. Both figures show a circular tilaka on the forehead. Above the scene is a fringed canopy partly broken away on the left while the base is supported by a row of lotus petals. The style of the carving is that of the Madurai period and certain details of the jewelry and the features indicate a date about the 17th or 18th century.

The scene can be identified by the peculiar coiffure of the male figure which is a characteristic of the young god Kṛṣṇa,

ter zu einem Knoten zusammengenommen, während ein Geschmeide über den Scheitel läuft – eine Mode, die in der Zeit des 17. Jahrhunderts recht verbreitet war. Beide Figuren weisen auf der Stirn einen runden tilaka auf. Ein fransengeschmückter Baldachin, der auf der linken Seite teilweise abgebrochen ist, schwebt über der Szene, während der Sockel von einer Reihe Lotosblättern getragen wird. Der Stil der Schnitzerei ist der der Madurai-Periode, und bestimmte Einzelheiten des Schmucks und der Gesichtszüge lassen auf eine Zeit um das 17. und 18. Jahrhundert schließen.
Die Szene kann durch die eigentümliche Haartracht der männlichen Figur, die ein Charakteristikum des jungen Gottes Kṛṣṇa, einer Inkarnation Viṣṇus, ist, identifiziert werden. In seiner Jugend lebte Kṛṣṇa als Kuhhirte an den Ufern des Flusses Yamunā, wo er der Liebling der Hirtinnen war. Wahrscheinlich ist er hier mit seiner Geliebten Rādhā dargestellt, die in der mystischen Poesie der nachmittelalterlichen Periode die menschliche Seele, die die Vereinigung mit Gott sucht, personifiziert. Um diese erotische Szene in ihrem religiösen Zusammenhang zu verstehen sowie die Beziehung zwischen Mystizismus und Liebe im allgemeinen, möchten wir unsere Leser auf das verweisen, was unter Nr. 16 zu diesem Thema ausgeführt wurde. Als Kunstwerk ist die Skulptur hier recht bemerkenswert, obgleich die Schnitzerei ziemlich grob scheinen mag. Die sich überschneidenden Diagonalen und sorgfältig ausgewogenen Linien der sich windenden Körper und verschlungenen Glieder beweisen, daß der Künstler ein Meister der Komposition gewesen ist.
Dieses Relief sowie Nr. 47 wurden möglicherweise von Aäron Vecht, Amsterdam, erworben.

who is an incarnation of Viṣṇu. In his youth he lived as a cowherd on the banks of the river Yamunā where he was the darling of the shepherdesses. He is here probably represented with his mistress Rādhā who, in the mystic poetry of the post-mediaeval period, represents the human soul seeking union with God. For an understanding of this erotic scene in a religious context and the relation between mysticism and love in general we should like to refer our readers to what has been said on this topic in connection with the relief discussed under No. 16. As a piece of art, this wooden sculpture is quite remarkable in spite of the fact that the actual carving seems rather coarse. The carefully balanced diagonal lines of the writhing bodies and entangled limbs show that the artist was a master of composition.
This relief, as well as No. 47, was possibly acquired from Mr. Aäron Vecht, Amsterdam.

47. *Göttliche Ekstase* (RVI 403). Gebeiztes Holz. Aus Südindien. Ungefähr 17. oder 18. Jahrhundert. Höhe 55 cm.

Die Tafel hier und die vorhergehende gehörten ursprünglich zum gleichen Tempelwagen, und eine ausführlichere Besprechung findet sich unter der vorangegangenen Nummer. Da beide Schnitzereien Ereignisse aus Kṛṣṇas Leben wiedergeben, ist anzunehmen, daß der betreffende Wagen Kṛṣṇa geweiht war, auf alle Fälle jedoch Viṣṇu. Bei der hier dargestellten Szene handelt es sich wiederum um ein himmlisches Getändel, das diesmal in einem Schlafzimmer stattfindet, was sich aus dem Bett ersehen läßt, auf dem die Hauptfiguren knien.

Kṛṣṇa – an seiner hohen, konischen Frisur oder koṇṭai erkennbar – kniet auf dem rechten Knie und umfängt seine Geliebte, wahrscheinlich Rādhā, mit der linken Hand, die er um ihre linke Schulter legt. Seine andere Hand ruht auf ihrer rechten Brust, während er sein linkes Bein um ihre Taille schlingt.

Rādhā ihrerseits kniet auf dem linken Knie und umarmt Kṛṣṇa mit der rechten Hand, die sie auf seine rechte Schulter legt. Mit der andern Hand hält sie ihren eigenen Zopf, während sie ihr rechtes Bein um seine Taille windet. Daraus folgt, daß die Haltung der beiden Hauptfiguren genau spiegelgleich ist, mit Ausnahme je einer Hand. Als Ergebnis ist dem Künstler eine verzwickte Komposition gegensätzlicher Linien gelungen, die als geometrisches Muster recht amüsant, allerdings nicht gerade sehr natürlich anmutet.

Beide Figuren sind nackt, bis auf eine Reihe Schmuckstücke, die – abgesehen von dem Anhänger an Rādhās Hals in Nr. 46 – den in der vorhergehenden Nummer beschriebenen ganz ähnlich sind. Außerdem ist in der Darstellung hier Kṛṣṇas mit Blumen geschmückter Zopf deutlicher zu sehen als im andern Bild.

47. *Divine rapture* (RVI 403). Stained wood. From South India. About 17th or 18th century. Height 21 ⅔ in.

This panel and the preceding one originally belonged to one and the same temple car and for a more detailed discussion we should therefore like to refer our readers to No. 46. As both carvings represent events from Kṛṣṇa's life the car in question was probably dedicated to Kṛṣṇa, in any case to Viṣṇu. The scene depicted in the present instance is again one of divine dalliance, and the presence of the bed on which the main figures are kneeling shows us that this time it is situated in a bedroom.

Kṛṣṇa, recognizable by his high conical coiffure or koṇṭai, kneels on his right knee and embraces his beloved, probably Rādhā, with his left hand which he has placed on her left shoulder. His other hand lies on her right breast while he has swung his left leg round her waist.

Rādhā in her turn kneels on her left knee and embraces Kṛṣṇa with her right hand which she has placed on his right shoulder. Her other hand holds her plait, while she has swung her right leg round his waist. In fact the two main figures in the panel adopt each other's attitude in reverse, except for the position of one hand. As a result of this the artist has achieved an intricate composition of opposing lines which is most amusing as a geometrical design, although not very realistic.

Both figures are naked apart from a certain amount of jewelry, which is almost similar to that described in the preceding number excepting the pendant of Rādhā's necklace in No. 46. In addition, in this case Kṛṣṇa's plait decorated with flowers is more clearly visible.

That neither Kṛṣṇa nor Rādhā wear any clothes, is stressed by the presence of a third figure, whose garment is emphatically indicated by its numerous horizontal stripes. For reasons

Fig. R

Daß weder Kṛṣṇa noch Rādhā Kleider tragen, wird durch die Gegenwart der dritten Figur noch unterstrichen, deren eigene Bekleidung durch zahlreiche waagrechte Streifen deutlich hervorgehoben wird. Aus Raumgründen hat der Künstler diese Person ebenfalls auf dem Bett stehend dargestellt. Ihr Schmuck ist dem der beiden andern Figuren ähnlich, und das Haar ist zu einem niederen koṇṭai zusammengefaßt, mit einem Zopf auf der Rückseite, und ähnelt Kṛṣṇas Frisur. Dieses Detail sowohl als die Tatsache, daß die Brust mehr oder weniger flach ist, wie die Kṛṣṇas, läßt vermuten, daß die Figur ein Knabe ist, möglicherweise Balarāma, Kṛṣṇas Halbbruder. Er steht in einer Haltung der Verwunderung: den Finger ans Kinn gelegt und ins Blaue starrend.

Unter dem Bett sind drei Gegenstände zu sehen, von denen der mittlere ziemlich schwierig zu identifizieren ist, während die beiden anderen ganz eindeutig brennende Lampen darstellen sollen. Aus Raumgründen hat sie der Künstler unter das Bett versetzt, was in Wirklichkeit – weil viel zu gefährlich – selbstredend ausgeschlossen ist. Genau wie bei den Malereien der gleichen Epoche besteht ihr einziger Zweck darin, anzudeuten, daß es sich bei der Darstellung um eine nächtliche Szene handelt.

Ein fransenbesetzter Baldachin bildete früher wahrscheinlich den Abschluß. Der Sockel wird von Lotosblättern getragen und weist Blumenmotive auf.

Es ist interessant, festzustellen, daß Rādhā ihren eigenen Zopf hält, denn auf ähnlichen Tafeln von anderen Tempelwagen oder auf Reliefs, wie z.B. an den Tempeln von Khajurāho, ist es der Liebhaber, der nach dem Haar des Mädchens greift. Durch die Art und Weise, in der die Gesichter der beiden Liebenden einander zugewandt sind, ist es dem Künstler gelungen, eine Atmosphäre von Innigkeit zu schaffen. In ihrer Ekstase blicken die beiden sich in die Augen, ohne auch nur

of space the sculptor has shown this person as also standing on the bed. His jewelry is similar to that of the other two figures and the hair is gathered up into a low koṇṭai with a plait at the back resembling Kṛṣṇa's coiffure. This detail as well as the fact that the chest is more or less flat like that of Kṛṣṇa induces me to suppose that the figure is a young boy, possibly Balarāma, Kṛṣṇa's foster-brother. He is standing in an attitude of amazement holding a finger against his chin, staring into the distance.

Under the bed three objects are depicted. The one in the centre is rather difficult to identify but the other two are clearly meant to represent burning lamps. Owing to lack of space they have been shown as standing under the bed, which in practice is of course dangerous and therefore impossible. As in contemporary paintings their only actual purpose is to indicate that the subject represented is a night scene.

A fringed canopy similar to that of No. 46 was probably once carved at the top but it has been broken away. The base is supported by lotus petals and shows a floral design on the front.

It is interesting to note that Rādhā holds her own plait, for in similar panels from other temple cars or in reliefs such as those on the temples at Khajurāho it is the lover who grabs the girl's hair. The artist has succeeded in conveying an atmosphere of sweetness by the way in which he has depicted the faces turned towards each other. In their rapture the lovers gaze into each other's eyes completely oblivious of the presence of the third person.

This carving will immediately remind those familiar with the Kuṣāṇa art of Mathurā of several sculptures depicting scenes in which similar attendant figures stand in the same attitude of wonder and amazement. The most enchanting example is a representation of the young hermit Ṛṣya Śṛṅga on a stambha

im geringsten auf die Gegenwart einer dritten Person zu achten.

Die hier besprochene Schnitzerei wird den Beschauer, der die Kuṣāṇa-Kunst von Mathurā kennt, sofort an verschiedene Skulpturen mit Szenen erinnern, wo die Begleitfiguren in der gleichen erstaunten und verwunderten Haltung stehen. Das bezauberndste Beispiel ist eine Darstellung des jungen Eremiten Ṛṣya Śṛṅga auf einem stambha oder Pfeiler, der früher zu einer stūpa-Einzäunung gehörte (Fig. R). Dieser junge Weise, der in einem Wald aufwuchs, hatte nie in seinem Leben eine Frau gesehen. Da aber entsandte König Lomapāda einige junge Mädchen, denen es gelang, ihn von seiner asketischen Lebensweise abzubringen. Auf dem betreffenden Relief ist Ṛṣya Śṛṅga in jenem Augenblick dargestellt, in dem ihm, auf etwas verwirrende, anscheinend jedoch erfreuliche Weise, der Sinn für die Welt der Erotik aufgeht. Es ist dies der gleiche psychologische Moment, in dem der Bildhauer der Holztafel uns den Knaben zeigt, der Zeuge von Kṛṣṇas und Rādhās Liebesspiel ist. Mit der Haltung seiner Hände und dem leicht zur Seite geneigten Kopf, auf dem ein Ausdruck des Erstaunens liegt, bildet er eine frappante Parallele zu dem köstlichen Meisterwerk von Mathurā, das den Ṛṣya Śṛṅga darstellt. Obgleich durch anderthalb Jahrtausende von dem Künstler der Kuṣāṇa-Periode getrennt, ist der Schnitzer dieser Holztafeln doch ein Kind der gleichen Erde und hat seine Inspirationen sichtlich aus der gleichen, uralten Quelle geschöpft – diesem vielfältigen und unermeßlichen Konglomerat von Religionen und Philosophien, Künsten und Wissenschaften, Mythen und Legenden, Sitten und Gebräuchen, mit einem Wort: aus der indischen Kultur.

or pillar, which at one time formed part of a railing round a stūpa (see fig. R). This young sage grew up in a forest and had never seen a woman, but king Lomapāda sent some maidens who succeeded in tempting him away from his ascetic life. In the relief in question Ṛṣya Śṛṅga is shown at the moment in which sex-consciousness dawns upon his mind, bewildering him in a pleasant way. It is this same psychological moment which the sculptor of the wooden panel has portrayed in the young boy witnessing the love-making of Kṛṣṇa and Rādhā. The attitude of the hands and the slightly inclined head with its expression of amazement form a striking parallel to the delightful masterpiece from Mathurā depicting Ṛṣya Śṛṅga. Although separated from the Kuṣāṇa artist by one and a half millennia, the sculptor of these wooden panels is a child of the same soil and he has obviously drawn his inspiration from the same age-old source – that immense and diversified conglomeration of religions and philosophies, arts and sciences, myths and legends, customs and practices, in short, that way of life which we call Indian Culture.

Zeittafel

Nordindien

Induskultur	ca. 2550 bis ca. 1750 v.Chr.
Protohistorische Epoche	ca. 1750 bis ca. 7. Jh. v.Chr.
Frühgeschichtliche Epoche	ca. 7. Jh. bis ca. 320 v.Chr.
Maurya-Dynastie	ca. 320 bis ca. 185 v.Chr.
Śuṅga-Dynastie	ca. 185 bis ca. 75 v.Chr.
Kuṣāṇa-Stil	frühes 1. bis frühes 3. Jh. n.Chr.
Post-Kuṣāṇa-Stil	frühes 3. bis frühes 4. Jh.
Gandhāra-Stil	1. bis Mitte 5. Jh.
Gupta-Stil	frühes 4. bis spätes 6. Jh.
Post-Gupta-Stil	spätes 6. bis spätes 8. Jh.
Frühmittelalterliche Epoche	spätes 8. bis spätes 10. Jh.
Spätmittelalterliche Epoche	spätes 10. bis Mitte 13. Jh.
Pāla-Stil	Mitte 8. bis spätes 12. Jh.
Oṛissā-Stil	frühes 8. bis Mitte 13. Jh.
Candella-Stil	Mitte 10. bis spätes 11. Jh.
Solāṅkī-Stil	spätes 10. bis spätes 13. Jh.
Nachmittelalterliche Epoche	13. bis 19. Jh.

Südindien

Ende der prähistorischen Zeit	3. Jh. v.Chr.
Āndhra-Stil	frühes 1. bis spätes 3. Jh. n.Chr.
Vākāṭaka-Dynastie	frühes 3. bis frühes 6. Jh.
Westlicher Cāḷukya-Stil	Mitte 6. bis Mitte 8. Jh.
Rāṣṭrakūṭa-Stil	Mitte 8. bis spätes 10. Jh.
Pallava-Stil	Mitte 6. bis Mitte 9. Jh.
Coḷa-Stil	Mitte 9. bis frühes 13. Jh.
Pāṇḍya-Stil	frühes 13. bis frühes 14. Jh.
Vijayanagara-Stil	Mitte 14. bis Mitte 16. Jh.
Madurai-Stil	Mitte 16. bis 20. Jh.

List of Art-Historical Periods

North India

Indus Civilization	ca. 2550 to ca. 1750 B.C.
Proto-historic period	ca. 1750 to ca. 7th cent. B.C.
Early historic period	ca. 7th cent. to ca. 320 B.C.
Maurya dynasty	ca. 320 to ca. 185 B.C.
Śuṅga dynasty	ca. 185 to ca. 75 B.C.
Kuṣāṇa style	early 1st to early 3rd cent. A.D.
Post-Kuṣāṇa style	early 3rd to early 4th cent.
Gandhāra style	1st to mid-5th cent.
Gupta style	early 4th to late 6th cent.
Post-Gupta style	late 6th to late 8th cent.
Early mediaeval period	late 8th to late 10th cent.
Late mediaeval period	late 10th to mid-13th cent.
Pāla style	mid-8th to late 12th cent.
Oṛissan style	early 8th to mid-13th cent.
Candella style	mid-10th to late 11th cent.
Solāṅkī style	late 10th to late 13th cent.
Post-mediaeval period	13th to 19th cent.

South India

End of the prehistoric period	3rd cent. B.C.
Āndhra style	early 1st to late 3rd cent. A.D.
Vākāṭaka dynasty	early 3rd to early 6th cent.
Western Cāḷukya style	mid-6th to mid-8th cent.
Rāṣṭrakūṭa style	mid-8th to late 10th cent.
Pallava style	mid-6th to mid-9th cent.
Coḷa style	mid-9th to early 13th cent.
Pāṇḍya style	early 13th to early 14th cent.
Vijayanagara style	mid-14th to mid-16th cent.
Madurai style	mid-16th to 20th cent.

Eine ganze Reihe der indischen Skulpturen des Rietberg-Museums sind im Laufe der Jahre an Ausstellungen gezeigt worden, so daß sie in den verschiedensten Ausstellungskatalogen figurieren. Diese Kataloge wurden im nachfolgenden Literaturverzeichnis nicht berücksichtigt, ebensowenig die Versteigerungskataloge, die mehr oder minder populärwissenschaftlichen Zeitungs- und Zeitschriftenartikel sowie jene wissenschaftlichen Publikationen, in denen die Abbildungen einzelner Plastiken nur von einer kurzen, wenige Zeilen umfassenden Beschreibung begleitet sind.

Im ersten gedruckten Katalog der Sammlung von der Heydt, den Dr. Karl With verfaßte, sind fünf von den im vorliegenden Katalog besprochenen Skulpturen enthalten. Weitere dreizehn wurden im zweiten Katalog von Dr. William Cohn beschrieben. In den letzten 30 Jahren ist die Sammlung schnell gewachsen, während sich gleichzeitig unsere Kenntnisse der indischen Skulptur bedeutend vertieften. Trotzdem sind während dieser ganzen Zeit nur drei wissenschaftliche Arbeiten über die Plastiken der Sammlung von der Heydt erschienen.

Die eingeklammerten Zahlen sind die Nummern, unter denen die Bildwerke im vorliegenden Katalog besprochen werden.

A large number of sculptures in the Rietberg Museum have been shown in exhibitions at one time or another and consequently figure in various exhibition catalogues. In the following bibliography we have omitted these, as well as the auction catalogues, semi-popular articles in newspapers and magazines, and certain scholarly publications in which some sculptures are illustrated with only brief comment.

In the first printed catalogue of the von der Heydt collection written by Dr. Karl With, five sculptures discussed in the present catalogue were included. In the second catalogue Dr. William Cohn published thirteen more. In the last thirty years the collection has expanded rapidly while at the same time our knowledge of Indian sculpture has considerably increased. However, only three scholarly publications dealing with sculptures in the von der Heydt collection appeared during this period.

The numbers in brackets refer to the sculptures discussed in this catalogue.

L. Bachhofer, Eine Bronzestatue aus Südindien, in *Pantheon,* I, 1928, pp. 72–74 (No. 45).

L. Bachhofer, Der tanzende Schiwa, in *Die Kunst,* XXXII, No. 12, Sept. 1931, pp. 368–370 (No. 40).

L. Bachhofer, Rundschau, Amsterdam, Zwei indische Reliefs als Leihgabe, in *Pantheon,* XV–XVI, 1935, pp. 23 and 33–34 (Nos. 25 and 26).

A. J. Bernet Kempers, Voor-Indische plastiek in ons Museum, in *Maandblad voor Beeldende Kunsten,* XI, No. 12, Dec. 1934, pp. 381–384; XII, No. 1, Jan. 1935, pp. 30–32 (Nos. 19, 25 and 26).

W. Cohn, Asiatische Plastik, China, Japan, Vorder-, Hinterindien, Java, Berlin, 1932 (Nos. 6, 8, 11, 13, 14, 17, 23, 24, 33, 35, 39–42, 44–47).

P. Dupont, Sculptures indiennes et indochinoise de la collection von der Heydt, in *Maandblad voor Beeldende Kunsten,* XII, No. 3, March 1935, pp. 93–96; XII, No. 4, April 1935, pp. 125–128 (Nos. 5, 6, 9, 20, 22 and 38).

V. Goloubew, Quatorze sculptures indiennes de la collection Paul Mallon, Paris, no date, pl. 12 (No. 13).

J. E. van Lohuizen - de Leeuw, The Protector of the Mountain of Truth, in *Artibus Asiae,* XX, 1957, pp. 9–17 (No. 37).

A. Salmony, Asiatische Kunst, Ausstellung Köln 1926, München, 1929, p. 18, pl. 4–5 (Nos. 42 and 44).

K. With, Bildwerke Ost- und Südasiens aus der Sammlung Yi Yuan, Basel, 1924 (Nos. 11, 13, 14, 24 and 33).

H. Zimmer, The Art of Indian Asia, Its Mythology and Transformations, New York, 1955, I, pp. 180 and 358, II, pl. 453 (No. 33).

Literaturverzeichnis für die verschiedenen Skulpturen
Bibliography for the various sculptures

5. *Dupont,* pp. 125–127.
6. *Cohn,* pp. 252–253; *Dupont,* pp. 126–127.
8. *Cohn,* pp. 120–121.
9. *Dupont,* pp. 125 and 127–128.
11. *With,* p. 59; *Cohn,* pp. 122–125.
13. *Goloubew,* pl. 12; *With,* pp. 59–60; *Cohn,* pp. 132–135.
14. *With,* p. 63; *Cohn,* pp. 254–255.
17. *Cohn,* pp. 136–141.
19. *Bernet Kempers,* pp. 383–384.
20. *Dupont,* pp. 125 and 127.
22. *Dupont,* pp. 125 and 128.
23. *Cohn,* pp. 254–255.
24. *With,* pp. 60–61; *Cohn,* pp. 126–131.
25. *Bachhofer,* 1935, pp. 23 and 33–34; *Bernet Kempers,* pp. 381 and 30–31.
26. *Bachhofer,* 1935, pp. 23 and 33–34; *Bernet Kempers,* pp. 381 and 30–31.
33. *With,* pp. 61–62; *Cohn,* pp. 142–147; *Zimmer,* pp. 180 and 358.
35. *Cohn,* pp. 252–253.
37. *van Lohuizen - de Leeuw,* pp. 9–17.
38. *Dupont,* pp. 95–96.
39. *Cohn,* pp. 170–173.
40. *Bachhofer,* 1931, pp. 368 sqq.; *Cohn,* pp. 148–159.
41. *Cohn,* pp. 178–181.
42. *Salmony,* p. 18, pl. 5; *Cohn,* pp. 174–177.
44. *Salmony,* p. 18, pl. 4; *Cohn,* pp. 160–163.
45. *Bachhofer,* 1928, pp. 72–74; *Cohn,* pp. 164–169.
46. *Cohn,* pp. 182–183.
47. *Cohn,* pp. 182–183.

Teladha Vihāra in Bihār. Ungefähr 9. Jahrhundert n. Chr. H. 96 cm.

12a, b. *Fragment einer stūpa-Verzierung* (RVI 211). Blaugrauer geschieferter Sandstein mit braunen und roten Farbspuren. Aus Kurkihār, Bihār. Ungefähr 11. Jahrhundert. H. 36 cm.

13a, b. *Die Nymphe und der Skorpion* (RVI 205). Schwarzer Basalt. Wahrscheinlich aus Bihār. 2. Hälfte 11. oder 12. Jahrhundert. H. 30 cm.

14a, b. *Revanta* (RVI 216). Schwarzer Diabas. Aus Bengalen oder Bihār. Spätes Mittelalter, wahrscheinlich 12. bis 13. Jahrhundert. H. 12 cm.

15. *Löwenkopf* (RVI 214). Brauner Sandstein. Oṛissā, wahrscheinlich Bhuvaneśvara. Ungefähr 11. oder 12. Jahrhundert. H. 45 cm.

16a, b. *Das Liebespaar* (RVI 207). Bräunlicher Sandstein. Aus dem Sonnentempel von Koṇārak, Oṛissā. Mitte des 13. Jahrhunderts. H. 52 cm.

17a, b. *Die geheimnisvolle Schöne* (RVI 206). Brauner Sandstein. Aus dem Sonnentempel von Koṇārak, Oṛissā. Mitte des 13. Jahrhunderts, H. 47 cm.

18. *Oberteil eines Zierrahmens um eine Sūrya-Figur* (RVI 212). Blaugrauer, geschieferter Sandstein mit roten Farbspuren. Aus dem westlichen Indien, wahrscheinlich aus Rājasthān. 10. oder 11. Jahrhundert. Breite 68 cm.

19. *Eine surasundarī, ihr Haar ordnend* (RVI 109). Hellgelber Sandstein. Aus dem westlichen Indien, wohl aus der Gegend von Rājasthān, dem nördlichen Gujarāt oder westlichen Madhya Pradesh. 9. oder 10. Jahrhundert. Höhe 30,5 cm.

20. *Die nackte Schöne* (RVI 108). Rosafarbener Sandstein. Aus Westindien, wahrscheinlich aus der Gegend von Rājasthān, dem nördlichen Gujarāt oder westlichen

Teladha Vihāra in Bihār. About 9th century. H. 37⅔ in.

12a, b. *Stūpa decoration* (RVI 211). Bluish grey sandstone with traces of brown and red paint. From Kurkihār, Bihār. About 11th century. H. 14 in.

13a, b. *The nymph and the scorpion* (RVI 205). Black basalt. Probably from Bihār. Second half of the 11th or 12th century. H. 11¾ in.

14a, b. *Revanta* (RVI 216). Black diabase. From Bengal or Bihār. Late mediaeval, probably 12th to 13th century. H. 4¾ in.

15. *Head of a lion* (RVI 214). Brown sandstone. From Oṛissā, probably Bhuvaneśvara. About 11th or 12th century. H. 17⅔ in.

16a, b. *The loving couple* (RVI 207). Brownish sandstone. From the Sun Temple at Koṇārak, Oṛissā. Middle of the 13th century. H. 20½ in.

17a, b. *The mysterious beauty* (RVI 206). Brown sandstone. From the Sun Temple at Koṇarāk, Oṛissā. Middle of the 13th century. H. 18½ in.

18. *Top of an ornamental frame round a Sūrya image* (RVI 212). Bluish grey schistose sandstone with traces of red paint. From Western India, most probably from Rājasthān. 10th to 11th century. Width 26⅔ in.

19. *A surasundarī arranging her hair* (RVI 109). Cream-coloured sandstone. From Western India, probably from the area covering Rājasthān, Northern Gujarāt and Western Madhya Pradesh. 9th to 10th century. H. 11¾ in.

20. *The naked beauty* (RVI 108). Pink sandstone. From Western India, probably from the area covering Rājasthān, Northern Gujarāt and Western Madhya Pradesh. About 10th to 11th century. H. 15 in.

21. *The beauty and the beast* (RVI 101). Pinkish brown sandstone. From the area covering Western Madhya Pradesh,

Madhya Pradesh. Ungefähr 10. oder 11. Jahrhundert. H. 38 cm.

21. «*La belle et la bête*» (RVI 101). Bräunlicher Sandstein. Aus der Gegend des westlichen Madhya Pradesh, südöstlichen Rājasthān und nördlichen Gujarāt. 10. oder 11. Jahrhundert. H. 58 cm.

22. *Eine surasundarī, ihren Gürtel lösend* (RVI 204). Rötlicher Sandstein. Aus Westindien, wahrscheinlich aus dem Gebiet des westlichen Madhya Pradesh, südöstlichen Rājasthān und nördlichen Gujarāt. 10. oder 11. Jahrhundert. H. 51 cm.

23. *Fragment eines Schmuckrahmens um eine Sūrya-Figur* (RVI 203). Gelblicher Sandstein mit roten Farbspuren. Aus Rājasthān oder dem nördlichen Gujarāt. 11. oder 12. Jahrhundert. H. 20 cm.

24a–c. *Statue des Tīrthaṅkara Ṛṣabhanātha* (RVI 213). Weißer Marmor. Aus Candrāvatī, an der Grenze von Süd-Rājasthān und dem nördlichen Gujarāt. 11. oder Anfang 12. Jahrhundert. H. 161 cm.

25. *Der Liebesbrief* (RVI 201). Grauer Marmor mit Spuren von weißem Anstrich. Aus dem südöstlichen Rājasthān oder dem äußersten Westen von Madhya Pradesh, wahrscheinlich aus der Nähe von Jhālrapāṭan. Mitte 11. bis 12. Jahrhundert. H. 91,5 cm.

26. *Auf dem Weg zum Gottesdienst* (RVI 202). Grauer Marmor mit Spuren von weißem Anstrich. Aus dem südöstlichen Rājasthān oder dem äußersten Westen von Madhya Pradesh, wahrscheinlich aus der Nähe von Jhālrapāṭan. Mitte 11. bis 12. Jahrhundert. H. 100 cm.

27. *Lakṣmī-Nārāyaṇa-Gruppe* (RVI 302). Weißer Marmor. Nördliches Gujarāt oder südliches Rājasthān. Ungefähr 13. Jahrhundert. H. 59 cm.

28. *Brahmā-Stele* (RVI 304). Weißlichgrauer Marmor mit

South-East Rājasthān and Northern Gujarāt. 10th to 11th century. H. 22¾ in.

22. *A surasundarī loosening her belt* (RVI 204). Pink sandstone. From Western India, probably from the area covering Western Madhya Pradesh, South-East Rājasthān and Northern Gujarāt. 10th to 11th century. H. 20 in.

23. *Fragment of an ornamental frame round a Sūrya image* (RVI 203). Cream-coloured sandstone with traces of red paint. From Rājasthān or Northern Gujarāt. 11th to 12th century. H. 7¾ in.

24a–c. *Image of the Tīrthaṅkara Ṛṣabhanātha* (RVI 213). White marble. From Candrāvatī on the border of South Rājasthān and Northern Gujarāt. 11th or beginning of the 12th century. H. 63⅓ in.

25. *The love-letter* (RVI 201). Grey marble with traces of white plaster. From South-East Rājasthān or the extreme West of Madhya Pradesh, probably from the neighbourhood of Jhālrapāṭan. Mid-11th to 12th century. H. 36 in.

26. *On the way to worship* (RVI 202). Grey marble with traces of white plaster. From South-East Rājasthān or the extreme West of Madhya Pradesh, probably from the neighbourhood of Jhālrapāṭan. Mid-11th to 12th century. H. 39¼ in.

27. *Lakṣmī-Nārāyaṇa image* (RVI 302). White marble. From Northern Gujarāt or South Rājasthān. About 13th century. H. 23 in.

28. *Brahmā image* (RVI 304). Whitish grey marble with many traces of dark brown paint. From South Rājasthān or Northern Gujarāt. About 14th century. H. 44¾ in.

29. *Śiva image* (RVI 303). Whitish grey marble with many traces of dark brown paint. From South Rājasthān or Northern Gujarāt. About 14th century. H. 46¼ in.

30. *Image of the Tīrthaṅkara Supārśvanātha* (RVI 306). White

Spuren von dunkelbrauner Farbe. Südliches Rājasthān oder nördliches Gujarāt. Ungefähr 14. Jahrhundert. Höhe 114 cm.

29. *Śiva-Stele* (RVI 303). Weißlichgrauer Marmor mit Spuren von dunkelbrauner Farbe. Südliches Rājasthān oder nördliches Gujarāt. Ungefähr 14. Jahrhundert. Höhe 118 cm.

30. *Figur des Tīrthaṅkara Supārśvanātha* (RVI 306). Weißer Marmor. Nördliches Gujarāt oder südliches Rājasthān. Ungefähr 14. Jahrhundert. H. 58,5 cm.

31. *Die badende Schöne, der cakora und der Asket* (RVI 208). Weißer Marmor. Nördliches Gujarāt oder südliches Rājasthān. 14. oder 15. Jahrhundert. H. 73 cm.

32. «*La belle et la bête*» (RVI 401). Bunt bemaltes Holz. Aus der Gegend von Ahmadābād im nördlichen Gujarāt. Spätes 16. oder 17. Jahrhundert. H. 90 cm.

33a, b. *Lakṣmī-Nārāyaṇa-Gruppe* (RVI 301). Grünschwarzer Serpentin. Südliches Rājasthān, wahrscheinlich aus der Gegend von Dungarpur. 16. bis frühes 17. Jahrhundert. H. 81 cm.

34. *Lakṣmī-Nārāyaṇa-Gruppe* (RVI 307). Grünschwarzer Chloritschiefer. Südliches Rājasthān. Ende 15. bis Beginn 17. Jahrhundert. H. 17,5 cm.

35. *Heimkehr vom Gottesdienst* (RVI 209). Graugrüner Muskovitschiefer mit Spuren von Tünche sowie brauner und roter Farbe. Nördliches Gujarāt, südliches Rājasthān oder westliches Madhya Pradesh. Ungefähr 18. Jahrhundert. H. 62 cm.

36. *Gedenkstein für ein Pferd* (RVI 305). Weißlichgelber Marmor. Rājasthān. 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Höhe 45 cm.

37. *Dvārapāla oder Türhüter* (RVI 107). Grauer Granit. Südostindien, wahrscheinlich aus der Gegend von Kāñcī-

marble. From Northern Gujarāt or South Rājasthān. About 14th century. H. 23 in.

31. *The bathing beauty, the cakora and the ascetic* (RVI 208). White marble. From Northern Gujarāt or South Rājasthān. 14th to 15th century. H. 28 2/3 in.

32. *The beauty and the beast* (RVI 401). Polychrome painted wood. From the neighbourhood of Ahmadābād in Northern Gujarāt. Late 16th or 17th century. H. 35 1/4 in.

33a, b. *Lakṣmī-Nārāyaṇa image* (RVI 301). Greenish black serpentine. South Rājasthān, probably from the neighbourhood of Dungarpur. 16th to early 17th century. H. 31 3/4 in.

34. *Lakṣmī-Nārāyaṇa image* (RVI 307). Greenish black chloritic schist. From South Rājasthān. Late 15th to early 17th century. H. 6 3/4 in.

35. *The return from worship* (RVI 209). Greyish green micaschist with traces of plaster and paint. From Northern Gujarāt, South Rājasthān or Western Madhya Pradesh. About 18th century. H. 24 1/4 in.

36. *Memorial stone of a horse* (RVI 305). Yellowish white marble. From Rājasthān. Second half of the 19th century. H. 17 3/4 in.

37. *Dvārapāla or door-keeper* (RVI 107). Grey granite. From South-East India, probably from the region of Kāñcīpuram. End of the 9th or first half of the 10th century. H. 49 in.

38. *Bust of one of the sixteen Mother goddesses* (RVI 210). Dark grey dolerite. From South-East India, probably from the region of Kāñcīpuram. End of the 9th or first half of the 10th century. H. 20 2/3 in.

39a–c. *Kālī* (RVI 505). Bronze. From the coastal districts of South-East India, perhaps from the Tanjore district. About the first half of the 10th century. H. 16 in.

puram. Ende des 9. oder erste Hälfte des 10. Jahrhunderts. H. 125 cm.

38. *Büste einer der sechzehn Muttergottheiten* (RVI 210). Dunkelgrauer Dolerit. Südostindien, wahrscheinlich aus der Gegend von Kāñcīpuram. Ende des 9. oder erste Hälfte des 10. Jahrhunderts. H. 52,5 cm.

39a–c. *Kālī* (RVI 505). Bronze. Aus den Küstenbezirken von Südostindien, vielleicht aus dem Bezirk von Tanjore. Ungefähr erste Hälfte des 10. Jahrhunderts. H. 40,5 cm.

40a–d. *Śiva Naṭarāja, das Ānandatāṇḍava tanzend* (RVI 501). Bronze. Südostindien, aus der Gegend des unteren Kāverī-Flusses, möglicherweise aus dem Bezirk von Tanjore. Ungefähr 11. oder 12. Jahrhundert. H. 82,4 cm.

41. *Umāsahita* (RVI 502 und 503). Bronze. Aus den Küstenbezirken Südostindiens. 10. bis 11. Jahrhundert, wahrscheinlich aus der ersten Hälfte dieser Epoche. H. 43 cm und 34 cm.

42a, b. *Somāskanda* (RVI 504). Bronze. Südostindien. Ungefähr 12. oder 13. Jahrhundert. H. 35 cm.

43a, b. *Figur eines tanzenden Knaben, wahrscheinlich Tirujñāna Saṃbandha Svāmī* (RVI 508). Bronze. Aus den Küstenbezirken Südostindiens. 12. bis 13. Jahrhundert. Höhe 52,5 cm.

44a, b. *Candraśekhara* (RVI 506). Bronze. Südindien. Ungefähr 13. bis 14. Jahrhundert. H. 76 cm.

45a, b. *Pārvatī* (RVI 507). Bronze. Südindien. Ungefähr 14. Jahrhundert. H. 73 cm.

46. *Göttliches Liebesspiel* (RVI 402). Gebeiztes Holz. Südindien. Ungefähr 17. bis 18. Jahrhundert. H. 55 cm.

47. *Göttliche Ekstase* (RVI 403). Gebeiztes Holz. Südindien. Ungefähr 17. oder 18. Jahrhundert. H. 55 cm.

40a–d. *Śiva Naṭarāja dancing the Ānandatāṇḍava* (RVI 501). Bronze. From South-East India, more precisely the region of the lower Kāverī River, possibly from the Tanjore district. About 11th or 12th century. H. 32¼ in.

41. *Umāsahita* (RVI 502 and 503). Bronze. From the coastal districts of South-East India. 10th to 11th century, probably the earlier part of this period. H. 16¾ in. and 13¼ inches.

42a, b. *Somāskanda* (RVI 504). Bronze. From South-East India. About 12th to 13th century. H. 13¾ in.

43a, b. *Figure of a dancing boy probably Tirujñāna Saṃbandha Svāmī* (RVI 508). Bronze. From the coastal districts of South-East India. 12th to 13th century. H. 20⅔ in.

44a, b. *Candraśekhara* (RVI 506). Bronze. From South India. About 13th to 14th century. H. 29¾ in.

45a, b. *Pārvatī* (RVI 507). Bronze. From South India. About 14th century. H. 28⅔ in.

46. *Divine dalliance* (RVI 402). Stained wood. From South India. About 17th to 18th century. H. 21⅔ in.

47. *Divine rapture* (RVI 403). Stained wood. From South India. About 17th or 18th century. H. 21⅔ in.

Die Zahlen in Kursivschrift beziehen sich auf die Nummern der Skulpturen.

Index

The numbers in italics refer to the numbers of the sculptures.

Inhaltsverzeichnis

Table of Contents

Auf der Karte sind nur die im Buch erwähnten Namen aufgeführt
Only names mentioned in this book are shown on this map

Sahr-i-Bahlol
GANDHĀRA
Peshāwar
Basohli
Indus
HIMĀLAYA
Ganges
RĀJASTHĀN
Mathurā
Śrāvastī
Sikandra
Agra
Kanauj
UTTAR PRADESH
Suhania
Rāṇakpur
Yamunā
Allāhābād
Sārnāth
Nālandā
Mount Ābu
Baroli
Khajurāho
Kurkihār
Ganges
Candrāvatī
Jhālrapāṭan
Bhārhut
Bodh Gayā
Rājshāhi
Pāṭan
Dungarpur
Ahmadābād
Sāñcī
BIHĀR
BENGAL
GUJARĀT
Barodā
Khiching
Girnār
Kharod
ORISSĀ
MADHYA PRADESH
Bhuvaneśvara
Purī
Koṇārak
Amarāvatī
Vijayanagara
DECCAN
Kāñcīpuram
Arabisches Meer
Bengalisches Meer
Belūr
Halebīd
Pondicherry
Kāverī
Shiyālī
Tanjore
Madurai
0 100 200 300 400 500 km

Photographen: Photographers:

Walter Binder	Nr. 2a, b.
Zoé Binswanger	1, 4a, b, 8, 10, 11b, c, d, 12a, b, 13b, 14a, b, 16b, 18, 21, 23, 24b, c, 27, 28, 29, 31, 33b, 34, 39b, c, 40a, c, 43a, 44b, 45b.
Werner Bruggmann	32, 42a.
Jeannine Le Brun	25, 26.
Hans Finsler	11a, 40b, 44a, 45a.
Ernst Hahn	13a, 16a, 17a, b, 24a.
F. Meyer-Henn	33a.
Bernhard Moosbrugger	6, 15, 38, 39a, 42b, 43b.
Augusto Pancaldi	37.
Rijksmuseum Amsterdam	5a, b, 9, 19, 20.
C. E. Simmons, Buffalo	3, 7.
Michael Wolgensinger	40d.

Herausgegeben vom Museum Rietberg Zürich
Deutsche Übersetzung von Edith Gradmann, Zürich
Index von A. H. Ledeboer, Amsterdam
Gestaltung: Walter Bangerter SWB, Zürich
Karte: Fritz Moeschlin VSG, Winterthur
Clichés: Walter Nievergelt, Zürich
Druck: Buchdruckerei der Neuen Zürcher Zeitung, Zürich
Einband: G. Wolfensberger AG, Großbuchbinderei, Zürich

Kleinbilder: Small illustrations:

B: J. Marshall, The Monuments of Sanchi
C: D. Barrett, Sculptures from Amaravati in the British Museum
G: H. Zimmer, The Art of Indian Asia
H: O. C. Ganguly & S. Chowdhury, Konarak
I: H. Rau, Die Kunst Indiens
J: Photo M. Richard
K: T. A. Gopinatha Rao, Elements of Hindu Iconography
N: Photo Musée Guimet
O: Photo Archaeological Survey of India
Q: H. von Glasenapp, Heilige Stätten Indiens

Die Photographien der Skulpturen, die sich in Museen befinden, wurden, sofern nicht anders erwähnt, von diesen zur Verfügung gestellt. Die Herkunft der übrigen Bilder ist unbekannt.

The photographs of sculptures in certain museums were provided by these institutions, unless another provenance is mentioned above; the origin of the other illustrations is unknown.

Editor Museum Rietberg Zurich
Revision of the English manuscript by Joan Liversidge, Cambridge
Index by A. H. Ledeboer, Amsterdam
Lay out by Walter Bangerter SWB, Zurich
Map: Fritz Moeschlin VSG, Winterthur
Blocks by Walter Nievergelt, Zurich
Printed by Neue Zürcher Zeitung, Zurich
Cover: G. Wolfensberger AG, bindery, Zurich